

Notas y reseñas

Arno Stern : el trazo de la memoria



A sus 82 años, Arno Stern ha dedicado toda su vida al estudio activo de lo que denomina “formulación”. Se trata de una función del trazo anterior a su instrumentalización comunicativa, que libera la “memoria orgánica” de la especie ofreciendo a cada individuo la oportunidad de afirmar su propia existencia. Partiendo del análisis de los dibujos infantiles, éste superviviente del exterminio nazi ha construido un enfoque original con visos de personalismo y fuertes implicaciones estéticas, políticas y educativas.

El.-¿Puede explicarnos cómo descubrió la “formulación”?

AS.- Todo empezó en un hogar para huérfanos, justo después de la liberación, en 1946. Allí me encontré por primera vez con los niños. Mi papel era ocupar sus momentos de ocio con muy pocos medios, después de la guerra. Lo más sencillo era ponerlos a dibujar. Fue maravilloso descubrir su entusiasmo, el éxtasis al que les llevaba la pintura. Cuando la casa

de acogida cerró sus puertas, abrí un taller en París que tuvo mucho éxito, en los años 50, porque era algo nuevo, espectacular. Los niños hacían grandes cuadros de varios metros cuadrados, cuando normalmente realizaban pequeños dibujos en sus cuadernos escolares.

Así nació lo que hoy se llama el “Clos-lieu”, un lugar cerrado, retirado por completo de las influencias externas, donde las personas pueden sumergirse en sus propias profundidades para sacar de ellas algo que no podría manifestarse en otras condiciones.

En aquella época venían al taller unos 150 niños por semana y cada uno pintaba varias obras, de modo que yo era testigo de muchos cientos de cuadros. Fue así como empecé a observar cosas que se manifestaban regularmente en cada uno, en todas las personas; cosas que me sorprendieron, que me intrigan.

Tengo que decir que yo nunca fui profesor, nunca enseñé nada ni di directivas ni consejos a los niños. Mi papel era hacer que el juego fuese cómodo; era el de un ayudante, y todavía hoy me defino como el “servidor del juego de pintar”.

EI.- ¿Y por qué precisamente ese término?

AS.- En un principio lo llamé arte infantil, porque pensé que era un arte a parte que no había que confundir con otras formas de arte. Hasta el día en que me dije, pero es un error, esto no es ni arte naïf, ni arte primitivo, no es arte en absoluto, porque el arte sirve para comunicar. En cambio, el trazo que se produce en el “Clos-lieu” no está destinado a los demás. Luego lo llamé “expresión” (que quiere decir “empujar hacia el exterior”), pero también tuve que abandonar ese término porque se ha utilizado mucho para calificar la comunicación. Había que encontrar otra apelación y esta ha sido la de formulación.

EI.- Acaba de decir que la formulación requiere un cierto aislamiento. ¿Qué otras condiciones favorecen su aparición?

AS.- La formulación rechaza muchas prácticas que son corrientes hoy día en nuestra sociedad, pero su condición principal es una total libertad, pues no puede producirse más que si el acto es espontáneo. En el “Clos lieu” la persona vuelve a encontrarse con esa posibilidad perdida. La educación artística convencional, en cambio, pretendiendo cultivar en los niños el gusto por la belleza, les carga con nociones innecesarias que van en detrimento de su preciosa espontaneidad, algo infinitamente más valioso que cualquier idea o actividad cultural. A través de la formulación, la persona se afirma, afirma lo que es realmente. Es una actividad esencial para su equilibrio, para su bienestar.

EI.- ¿Una especie de terapia?

AS.- No, no es una terapia. Yo diría que es algo preventivo. Un niño que viene al “Clos-lieu” encuentra su equilibrio, su potencia, su “élan vital”. Se convierte en un ser fuerte y autónomo, independiente. Se afirma entre los demás, no en detrimento de los otros. En este espacio no hay competición ni relación de fuerte a débil; no hay modelo, no hay ese deseo de tener éxito característico de la educación que reciben los niños en nuestra sociedad. Somos nosotros mismos entre los demás. La importante experiencia de relación social que allí tiene lugar, posee repercusiones en la vida corriente que transforman el ser en su manera de vivir, de concebir lo cotidiano y el futuro.

EI.- ¿En qué sentido el ser es transformado?

AS.- En la afirmación de sí mismo, la auto-realización. En la formulación se manifiesta algo que no se había manifestado nunca antes, ni puede hacerlo por ningún otro medio. Cuando digo esto, la gente se asombra.

EI.- ¿Y de qué se trata?

AS.- Esta es, evidentemente, una cuestión crucial. Creemos ordinariamente que el niño restituye a través del dibujo lo que ha recibido visualmente. Pensamos que mira las cosas y las reproduce, las dibuja para que otros, a su vez, las contemplen. Es verdad si llamamos a esto “dibujar”. En la lengua francesa las cosas son muy sencillas. El origen de la palabra dibujar es “designar” y designar es “mostrar algo a otros”. Esto es dibujar y así ha sido siempre. Se dibuja para entrar en relación con otras personas. El arte es un medio de comunicación a través del cual transmitimos sentimientos, sensaciones, pensamientos, etc.

Pero hay algo más que puede manifestarse si el acto de trazar escapa a la necesidad de comunicar; es lo que caracteriza a la formulación.

Tomemos ahora las cosas desde otra perspectiva. Preguntémonos hasta qué momento de nuestra vida nos llevan nuestros recuerdos. Si yo le preguntara a usted, ¿hasta qué edad recuerda su infancia? Seguramente me respondería, más o menos, hasta su segundo año de vida. No recordamos lo que sucedió antes y sin embargo sucedieron muchísimas cosas. Es imposible que acontecimientos tan importantes hayan desaparecido completamente. Cuando pensamos, por ejemplo, en un hecho de vital importancia como el nacimiento, es algo que deja necesariamente un rastro, tal vez no en el recuerdo personal, sino en una memoria del organismo. E igualmente, todos los acontecimientos precedentes que condujeron a la formación del organismo : la división y organización celular, la especialización y el desarrollo de las diferentes funciones, etc... Todo esto queda grabado en la memoria orgánica, memoria de la especie que se repite en cada individuo particular.

EI.- ¿Una memoria inconsciente?

AS.- Sí, en el sentido de que escapa a la razón y al lenguaje. Es inútil que busquemos, no encontraremos nada mediante el pensamiento y la reflexión. Por mucho que usted intente recordar su nacimiento no puede recordarlo. Pero esta memoria específica, cuyo papel es conservar los trazos, existe aunque es muda y no podemos dirigirnos a ella. Es en ella donde la formulación hunde sus raíces. Por eso es tan preciosa. La formulación es el único medio de expresión de la memoria orgánica. Al recuperar esta memoria, el ser humano adquiere una capacidad extraordinaria porque revive todo lo que le ha constituido, remonta hasta su programa genético. Es algo considerable. Sabemos hoy universalmente que no todo es reflexión, no todo puede ser captado por la razón, hay cosas que escapan; nuestro cerebro está dividido en diversos estratos, algunos más recientes y otros más antiguos.

Pero no es exactamente lo que los psicoanalistas han llamado “subconsciente”, ese depósito que recibe los elementos reprimidos de la personalidad. Es algo mucho más arcaico, mucho más primordial e idéntico para cada individuo, a la vez personal y universal. Todos los seres humanos son formados según el mismo esquema, el programa genético. Por eso no hay ninguna diferencia en la formulación de un niño que vive en una ciudad como París y la de un habitante de la Selva Virgen o un nómada del desierto, cuyas vidas cotidianas son muy diferentes.

EI.- Una parte de su trabajo ha consistido en estudios de campo realizados por todo el mundo...

AS.- Fui a visitar poblaciones no escolarizadas en Perú, el Amazonas, los Andes y en otros lugares de África como Nueva Guinea...Recorrí los cinco continentes, hace ya unos años. Busqué poblaciones que no practicasen las bellas artes, gentes que ni siquiera dibujan

y para las cuales un bolígrafo o un pincel era algo totalmente nuevo. Pero espontáneamente trazaron y los trazos que provienen de los niños de la selva Virgen de Perú son idénticos a los de los niños nómadas de Mauritania o Afganistán y a los de un niño parisino y esto es lo importante; la formulación es un código universal.

EI.- Y sigue sus propias leyes...

AS.- Exactamente; son leyes comparables a las de la biología y no tienen nada en común con los cánones estéticos. La formulación no es una especie artística. Posee una gramática propia, con elementos que se repiten y desarrollos programados e idénticos para todo el mundo; pero ahí termina su similitud con el lenguaje, porque no sirve para comunicar.

EI.- ¿Aparece únicamente en la infancia?

AS.- Un niño manifiesta la formulación en cualquier instante de su vida, no está limitada a un período de su existencia. Cuando hablamos de arte infantil nos referimos a una época de la vida en la que esta manifestación es posible, y luego decimos que se pierde. Sin embargo, al Clos-lieu vienen niños de cinco a cincuenta años y más allá, en los dos sentidos. La formulación puede empezar muy pronto, a la edad de un año y medio, cuando la motricidad lo permite. Y no se para jamás, acompaña a la persona durante toda su vida. No es cierto que entre en crisis; la crisis es creada por el comportamiento de los adultos hacia el niño, obligándole a explicar lo que hace, a justificarse. Los adultos intervienen en su dibujo, le corrigen, le dan modelos, le dicen que no está bien, que no es suficientemente bueno etc., y le empujan a realizar algo distinto de lo que haría espontáneamente. Hacen esto por desconocimiento, por ignorancia, por supuesto, no con mala intención. Llevan al niño a algo diferente pensando que es un pequeño artista, un artista incompleto a quien hay que dirigir. Por eso se enseña a los niños, les enseñamos todo, también a dibujar “bien”, a pintar “bien”. Esto los aleja de la formulación, de esa manifestación irremplazable. Entonces decimos que han perdido la inspiración, la fantasía, la creatividad, y hay que guiarles. Como vemos, el efecto se toma por la causa y el círculo se cierra.

EI.- ¿Cuál es, entonces, la relación entre formulación y creatividad?

AS.- Cuando hablamos de creatividad pensamos en la obra creada. Crear es inventar, innovar, producir algo que no existía antes. En la formulación, el niño no inventa nada, no crea nada y, además, no quiere hacerlo. Simplemente se deja ir, deja de pensar, sobrepasa lo intencional y consigue la verdadera espontaneidad. No se trata de fantasía, sino de una necesidad orgánica. A través del juego de pintar, desarrolla un espíritu creativo, opuesto al espíritu de consumo que, desde mi punto de vista, educa a los niños en la dependencia de las consignas y la moda. En el “Clos-lieu” tiene lugar una afirmación del ser, que le lleva a aceptarse tal y como es, a tomar conciencia de su personalidad, de su diferencia, de su capacidad para crear su propia existencia. En este sentido, acepto que se hable de educación creadora, aunque la palabra educación no expresa exactamente lo que sucede en el Clos-lieu.

EI.- La necesidad de formulación ¿está en la base de la necesidad de trazar que encontramos en el ser humano y en algunos animales?

AS.- Desde luego, pero hay varios aspectos; está por un lado el placer de trazar en sí mismo. La hoja blanca, vacía, nos invita a trazar, a expandirnos en ese espacio... Este placer existe independientemente de la memoria orgánica, del papel de la formulación. Pero es placer y cuando ponemos colores se convierte en voluptuosidad, en delicia... El niño pequeño empieza a dejar un rastro haciendo lo que llamo “giroulis” (forma que ira sobre sí

misma). Hay toda una energía concentrada en esa forma, cuya descarga le da placer. Aunque el trazo sea espontáneo, puede tener la intención de representar algo. Mediante el juego de pintar, el niño construye un mundo a su medida, su propio mundo, que no comparte con nadie; en él pone sus preocupaciones, sus experiencias, sus sueños... No el mundo al que está obligado a adaptarse, sino un mundo a su medida. Ciertamente, hay una parte de la formulación que está inducida por la intención. Cuando el niño representa una casa, un personaje, un animal, un árbol, el sol, tiene la intención de hacerlo, pero esta voluntad no equivale en absoluto a la idea que tienen los adultos. Ellos creen que el niño desea reproducir la casa que habita o la casa que ve, la casa que corresponde a la "realidad" de la casa. Pero no es así. Un niño es capaz de tomar este terrón de azúcar diciendo "es mi casa" y luego alinear unos cuantos terrones y decir "es una calle" o bien superponerlos y decir "es una torre". El niño juega con todos los objetos que encuentra, piedras, trozos de madera, un tornillo que le evoca, por ejemplo, una pieza de mecánica y decide construirse una fábrica en torno a él. El juego de pintar forma parte del juego de crear, pero posee una gran ventaja sobre todos los demás juegos: es fácil, permite construir un mundo infinito fácilmente. Este es el nivel de la intencionalidad, la puesta en escena. Pero, no hay que olvidarlo, al mismo tiempo, simultáneamente, se produce algo que escapa a la intención del niño, que escapa al control de la razón y que pertenece al organismo.

EI.- ¿Y esa expresión es siempre individual?

AS.- Siempre individual, no puede compartirse nunca. Ni comunicarse ni compartirse. Es esencialmente la manifestación de la persona. Es preciso que cada cual disponga de su espacio y ese espacio sea sagrado. Nunca nada acompaña al niño cuando traza y nunca nadie se pronuncia sobre ese trazo.

Lo que es colectivo en el "Clos-Lieu" es el lugar, el instrumento, el pincel, la mesa-paleta. Ese es el lugar del compartir. No se trae el pincel al Clos-Lieu. Se llega allí con las manos vacías y se sale de allí con las manos vacías. Nadie se lleva su trazo, se queda allí y en el interior del CL el trazo no suscita ninguna reacción. Si el niño se llevara el cuadro que ha hecho, automáticamente sería mirado por otros o bien él mismo lo miraría con la mirada objetiva de la vida cotidiana y se convertiría en un medio de comunicación, se convertiría en una obra. Para evitar esto nunca un trazo sale del CL. Es la base del juego de pintar.

EI.- Los "niños" del "Clos-lieu" realizan sus trabajos individualmente. ¿Existe algún tipo de comunicación entre ellos?

AS.- Hay muchos intercambios, enormemente, pero nunca sobre el trazo. Eso forma parte de las costumbres, es como un tabú. Las personas se encuentran, el lugar se comparte, hay una conciencia fuerte de la presencia del otro, una vida de grupo muy intensa. Conviven niños y niñas de entre 4 y 60 años que se toman muy en serio unos a otros, que no se consideran ni viejos sin nada que decir, ni demasiado pequeños para tener derecho a expresarse. En el Clos-Lieu cada individuo es soberano, en toda la plenitud de su ser, incomparable. No existe el modelo ni la comparación.

EI.- Esa especie de tabú, como usted lo ha denominado, ¿no frustra la necesidad del niño de mirarse en un espejo, de recibir algún tipo de retroalimentación sobre lo que hace?

AS.- Sí, eso está en nuestra manera de educar que crea dependencias. Puedo decirle que los niños de la Selva Virgen y del desierto, o de la Estepa, no llamaron nunca a su madre para enseñarle lo que habían dibujado. Estaban allí el papá, la mamá, el hermano, el primo

y toda la tribu, pero nunca se les habría ocurrido enseñar a los otros sus dibujos. Cada uno obtuvo placer, el mismo placer, pero un placer que no dependía del juicio del otro. Es nuestra educación la que vuelve a los niños dependientes.

EI.- Supongo que tampoco hay reflexión personal sobre el trazo...

AS.- No, no la hay. Uno se fortalece, pero no comunica consigo mismo. No necesitamos recibir ese trazo, ni juzgarlo, ni disfrutar de él. Disfrutamos del juego de pintar, por supuesto, disfrutamos del *momento* en que el trazo se produce, porque proporciona un gran placer a la persona, le permite desarrollar una habilidad considerable, le da una gran seguridad y confianza en sí misma...Un niño que viene durante cinco o diez años al "Clos-Lieu", con regularidad, una vez por semana, se convierte en un virtuoso del pincel, y es consciente de ello; sabe pintar según necesidades que son más fuertes que la intención.

EI.- La capacidad de trazar está en la base tanto del dibujo como de la escritura. ¿Hay alguna relación entre ésta última y la formulación ?

AS.- La escritura es un medio cultural que sirve para comunicar, aunque sea con uno mismo. Pero sus formas proceden de la formulación. Para explicar esto tengo que referirme al desarrollo global de la misma, compuesto de tres períodos : el periodo de las figuras primarias, que aparecen en los inicios y no representan nada. Más adelante el niño descubre un parecido entre los objetos de su entorno y las figuras que ha trazado espontáneamente. Entonces nace la intención de hacer cosas, una casa, un árbol, un personaje etc. Esto da lugar a un segundo periodo que llamo de los objetos-imágenes cuyo número es limitado y posee un repertorio idéntico para todo el mundo. Al tiempo que a nivel intencional se producen objetos-imagen, nuevos trazos se imponen al niño fuera de su intención. Es lo que caracteriza todo el periodo medio de la formulación. Luego llega un tercer período, el de las figuras esenciales que corresponde a la madurez. Las imágenes desaparecen y aparecen o reaparecen figuras que no representan nada; es una etapa extremadamente rica, extremadamente intensa.

Cuando el niño es pequeño, las figuras primarias surgen como regalos, sin ninguna intención, una tras otra, en una secuencia natural. El niño juega con ellas, las frecuenta, le son familiares. Durante años, a condición que se le permita jugar a ese juego y no se le pregunte qué es lo que representa, no se le juzgue, ni se le ofrezcan modelos etc.. el niño compara los objetos que tiene a su alrededor, un plato, o un animal, con las figuras primarias, y les encuentra parecido. Poco después descubre también las letras de nuestro alfabeto, cuyas formas están contenidas en la formulación. Las ha utilizado en su juego pero sin saber que son también signos de escritura. Un día encuentra algo escrito con las mismas figuras que le son familiares y se asombra. A partir de ahí, prácticamente no necesita aprender a leer y escribir; basta con que sepa que es escritura, con que pueda darle esta nueva función a las figuras que ha estado manejando. La función de escritura no va en detrimento del juego de pintar, ni de la formulación; es otro uso que se añade. Y el niño es perfectamente capaz de distinguir las cosas, jugar con la formulación y utilizar las figuras como letras para escribir y comunicar.

EI.- Entonces, según usted, ni el dibujo ni la escritura serían productos culturales, sino que pertenecerían por entero a la interioridad de los individuos...

AS.- No, yo no he dicho eso. La escritura es, ciertamente, un medio cultural. Pero la manera de descubrirla no lo es. El aprendizaje no se desarrolla según los principios de la

educación cultural en nuestra sociedad. Cuando enseñamos a los niños a escribir, falseamos su proceso natural. Nadie puede decidir que porque hoy este niño tiene esta edad debe aprender a leer y escribir de una manera fijada en un programa. Es contra-natura y además es ineficaz. En una sociedad como la nuestra, en la que la escritura forma parte de las costumbres, podemos dejar que los niños la descubran y aprendan por sí mismos. Algún día estaremos maduros para reconocer que hay un problema en nuestra manera de transmitir la cultura.

EI.- Actualmente forma usted a profesionales de Francia y otros países. ¿Cuáles son las condiciones para crear un lugar como el “Clos-lieu”?

AS.- Para empezar, es necesario un grupo heterogéneo de personas de distintas edades que no constituyan una clase; se necesita también un profesional que conozca la formulación y asuma el papel de “servidor del juego de pintar”, la regularidad y, por supuesto, un espacio...Desde hace algunos años, formo profesionales porque soy consciente de la necesidad de multiplicar estas condiciones para que un número creciente de personas pueda vivir la formulación. Estoy persuadido de que esta práctica puede transformar la sociedad. Si millares de personas practicaran el juego de pintar (hoy son varios centenares en todo el mundo), esto cambiaría las costumbres y aportaría soluciones nuevas a los problemas a los que nos enfrentamos.

EI.- ¿Y cual es el papel de este “servidor del juego de pintar”? ¿De qué manera ayuda a las personas que retomar el contacto con la formulación?

AS.- Tengo que responder por la negativa. Decir lo que el sirviente no hace y hace, sin embargo, la gente que enseña, da consejos, toma posición, es una referencia para los otros, etc... En otros lugares, el niño pregunta al adulto lo que opina de su trazo. En el “Clos-lieu” esto es absolutamente impensable. Nunca un niño me llama para que mire lo que ha hecho; nunca me pregunta lo que pienso, porque sabe que no pienso nada. Yo tengo otro papel. Mi papel es facilitar su juego. A veces le llevo un taburete para que se suba encima, o un cojín para que se arrodille si quiere pintar más abajo, o le llevo otra hoja si necesita agrandar su espacio. Esto es lo que hago. Soy el sirviente atento en todo momento a sus necesidades. Estoy ligado a cada uno de los participantes, y no me olvido de nadie; estoy atento a las necesidades de cada uno. Es mi papel. Es una cuestión de entrenamiento. A veces me han dicho, pero ¿cuántas manos tiene usted?. Y sí, da la impresión de que tengo muchas manos para servir a todo el mundo al mismo tiempo. Miro a todas partes, estoy pendiente de lo que sucede. Pero no miro las obras, miro las necesidades de cada uno y estoy ahí para satisfacerlas durante todo el desarrollo de la sesión.

EI.- Y ¿es necesario que esa persona conozca la formulación?

AS.- Sí, es necesario. Cuando no se conoce la formulación podemos sorprendernos del trazo del niño. Y este asombro es peligroso. No hay que asombrarse. No hay que pensar que es algo original, extraño etc. No, es algo que es habitual. Para alguien que conoce la formulación no tiene nada de extraordinario, no se asombra de verla surgir en cada persona. Es lo común, lo corriente. Hay que decir que el trazo de la persona es definitivo. En eso también es diferente de la obra de arte, que es perfectible. Un artista retoca su obra, la trabaja, la modifica, porque quiere producir un efecto, puede no estar satisfecho de lo que ha hecho, trabaja mucho tiempo en una obra, reflexiona, juzga, considera y puede transformarla, o rechazarla, o modificarla, o retomarla más tarde. La formulación es definitiva. No es perfectible; tal y como se produce, es perfecta. Es otro de los rasgos que la caracterizan. Así que

hay que conocerla para saberlo. Esto suprime la intervención de un maestro más diestro, que transmite a los demás su saber para que el alumno se perfeccione.. Produce otra clase de relaciones entre las personas. Ni de fuerte a débil, ni de enseñante a enseñado, es otra cosa.

EI.- El “Clos-lieu” parece realmente un mundo a parte. Tal vez demasiado a parte, separado de la vida real...

AS.- Sí, es un santuario. Pero no es un lugar de refugio. Es un lugar de regeneración, un lugar al que se acude regularmente, no para instalarse en él, sino para pasar momentos privilegiados, especiales, de la existencia. No es un convento al que uno se retira huyendo de la dureza de la vida, del mundo. No es un lugar de fuga, de refugio. Se va allí a experimentar algo que no puede producirse más que en esas condiciones, y se sale para volver a lo cotidiano. Pero lo que allí se vive es de gran importancia para cada uno.

EI.- Reconocer y aceptar esta necesidad de formulación en el ser humano implicaría grandes cambios a nivel educativo y, supongo, también social...

AS.- Así es. La formulación se basa en el respeto del otro, en la realización, la felicidad de la persona, su autonomía. Es un reencuentro con la espontaneidad, con el sencillo placer de ser, de existir...Dicho esto, es cierto que se puede vivir ignorando la memoria orgánica. En millares de individuos ha permanecido muda, sin desplegar. Pero si le damos su medio de expresión profundizamos en el sentido de nuestra existencia.

Yo diría a los que hoy buscan ideas para una sociedad diferente que el “Clos-lieu” contiene una filosofía, unos principios, de los que es posible inspirarse. Podría perfectamente convertirse en un modelo de estructura social...

Heike FREIRE

La cultura universitaria

La ocupación de los filósofos no es dar reglas sino descomponer los juicios secretos de la razón común. - Kant citado por Heidegger.

Resumen

Se exponen en este trabajo unas reflexiones en torno al legado histórico de la Universidad y al desafío que el mismo representa en los tiempos actuales. Se proponen una siete ejes principales para pensar de nuevo la cultura universitaria a la luz de un concepto integrador de las diversas formas y movimientos de pensamiento, y no ya de las demarcaciones disciplinarias y del ámbito institucional de los Departamentos y las Facultades. Se distingue entre lo nuevo y la novedad, para a la vez dar a entender la diferencia entre la actualización de la vida del pensamiento propia de la cultura universitaria y su mera adaptación o subordinación a las exigencias técnicas y económicas de una sociedad que, como la nuestra a escala global, es ajena a la fuerza del pensamiento. Se concluye con un planteamiento medular en torno al concepto de imagen y el arte de la escritura en el contexto de lo que se propone.

Palabras claves: cultura universitaria, legado, pensamiento, desafío, semblante, fórmula, lo político, la política, ética, moral, idiotez, cerebro, imagen, escritura.

Abstract

In this paper, a proposal about the historical legacy of the University within the challenge of our times is discussed. Seven axis are described in order to think anew the intellectual culture of the University, with no need to ground its activity in terms of its Disciplines and Faculty organization. On one side, a distinction is made between novelty from what is new. On the other side, differences between the subordination of Higher Education to the economical and technical needs of a thoughtless global society as ours, and the actualization of a living thinking within the University is well established. Finally, a core argument concerning the art of Writing and the concept of Image is discussed to clarify the proposal.

Key words: University, culture, legacy, thought, challenge, look, formula, political commitment, politics, ethics, morals, idiocy, brain, image, writing.

1

La Universidad es junto a la Iglesia la institución más antigua de Occidente. Se trata, por lo tanto, de una institución premoderna profundamente marcada por las tradiciones religiosas y teológicas de la civilización cristiana (pensemos, por ejemplo, en las nociones de “facultad”, “claustro” y “cátedra”) de una parte; y, de otra, por las tradiciones del pensamientos laico y secular que desembocan en la Ilustración y los ideales de la moderna cultura europea. Estos dos pilares tradicionales se fundan, a su vez, en los legados de la civilización greco-romana y de las aportaciones medulares del pensamiento hebreo y del Islam. La

expansión y hegemonía mundial de Europa, con su complejo caudal científico, político, económico y técnico – y con el despliegue contradictorio de explotación, ingenio, destrucción y creatividad – ha marcado nuestra actual situación mundial y planetaria. Este trasfondo histórico es ineludible, y obliga a pensar en el porvenir de los estudios universitarios en unos momentos de avances tecnológicos y científicos sin precedentes, y de una no menos inédita debilidad de pensamiento y descalabros afectivos. Debilidad y descalabros que no puede menos que desencadenar, sobre todo entre la juventud, la triste alianza de la promiscuidad, el anti-intelectualismo y la vejez prematura de los deseos. Los déficit de atención, las bulimias, las anorexias y las bipolaridades – para mencionar sólo algunos de los célebres diagnósticos de nuestra patología social – son una auténtica pantalla especular de los malestares de la cultura contemporánea que desbordan por completo las valoraciones orgánicas.

Las formidables invenciones del cerebro humano han terminado por debilitar la propia capacidad del entendimiento, la fuerza del lenguaje, y la acción de los cuerpos. Vivimos deslumbrados y cautivados por los mismos excesos a los que pretendemos poner freno. ¿Cómo encauzar las demandas de unas voluptuosidades poseídas por la profusa saturación de las mercancías y consumidas por el desmedido afán de consumo? Dada esta situación, no debe de extrañar que de lo que más se hable, sin que para nada se piense, sean de las fórmulas psicoterapéuticas, pedagógicas y cosméticas concebidas para remediar la deriva afectiva y los estragos emocionales de unas formas de vida cada vez más uniformes y menos sensibles e inteligentes. Con estas “fórmulas de éxito” se logra perpetuar, a todos los niveles, la dependencia de los males que se dicen combatir.

Empleo el concepto de *fórmula* para referirme al hecho de que en la sociedad contemporánea los cuidados de la mente y del cuerpo se delegan en los poderes clínicos, técnicos, mediáticos y farmacológicos de un supuesto saber que dicta las normas de cómo vivir, reproducirse y morir. El denominador común de dichos poderes se define en base a las relaciones sociales producidas por las políticas de adaptación, conformismo y normalización del Capital, ese nuevo amo de la Tierra. La creciente hegemonía de la lógica y el discurso capitalista ha transformado el conocimiento, la educación, la salud y la alimentación en emporios, no ya sólo comerciales, sino de nuevas identificaciones imaginarias que promueven la enajenación de cada cual con respecto a sí mismo, es decir, con respecto a las fuerzas expresivas de sus singularidades.

A tono con esto, he aquí el primer gran desafío de los estudios universitarios y de su tradición milenaria: ¿Cómo pueden dichos estudios, en su dimensión más fecunda, dar cuenta de lo que realmente significa el cultivo de la inteligencia a la luz del legado milenario del pensamiento? ¿Hay todavía espacio para que la Universidad sea un centro de cuestionamiento de los poderes y del saber normativo? ¿O, por el contrario, el propio concepto de Universidad ha de revisarse de tal manera que los estudios universitarios se regulen y administren en base a la subordinación de toda forma de saber a la exigencia costo-efectiva de la reproducción infinita del Capital? Me parece que, aunque se diga lo contrario, o aunque se maticen los eufemismos, la frivolidad y desidia intelectual, la tecnificación de los modelos de enseñanza y aprendizaje, el bajo nivel educativo y cultural de los estudiantes, y las medidas administrativas que buscan hacer del estudiante más un cliente satisfecho que un libre pensador o pensadora, han desplazado la experiencia del pensamiento y la investigación propias de la cultura universitaria. La deriva de la Universidad, en el mundo entero, es hacia

una institución politécnica fundada casi exclusivamente en base a los cálculos e intereses financieros.

En relación con esto último, el populismo de las *fórmulas pedagógicas* no pueden menos que traer como consecuencia una especie de infantilización del deseo de saber. Esta infantilización tiene que ver, como indica la raíz de la palabra (*infans*), con un empobrecimiento del habla que se debate, sin mucho apuro, entre la astucia (poder salirse con las suyas) y la idiotez (no querer saber nada que no sea de lo suyo). La palabra ya no cuenta; menos aún el compromiso con lo que se piensa. Todo parecería estar diseñado para eclipsar el sentido de responsabilidad y, con ello, el más elemental reconocimiento del *otro*. Puesto que el concepto político de ciudadano ha sido sustituido por el concepto económico de consumidor; y puesto que la función de las instituciones, sean o no educativas, ha de ceñirse a las exigencias de la clientela, a la satisfacción de un gusto formado por la mercadotecnia, la pedagogía ha quedado reducida a una guía para una población más y más dependiente de la tutela, la instrucción y la servidumbre. He aquí el segundo gran desafío que se le plantea a la cultura universitaria: ¿Está la Universidad en condiciones de asumir la renovación de su legado sin renegar de su responsabilidad histórica, y a la vez, sin sucumbir a la tentación de convertirse en una institución redentora del descalabro moral de nuestros tiempos? Me parece que el horizonte de esta pregunta es la distinción fundamental entre lo ético y la moral; es decir, entre la relación que cada cual establece consigo mismo, y la relación del individuo con un modelo universal de conducta social que puede o no estar fundado en criterios religiosos.

Para sostener el andamiaje de un marco institucional que funcione, es indispensable apostar a la poderosa vocación de autoengaño de la mente humana. Para ello se ponen en marcha las *fórmulas cosméticas*. Con esta expresión me refiero a los trucos de hacer creer en y promover el *semblante*, sea del discurso, del pensamiento o de los cuerpos. Entiéndase que las fórmulas cosméticas no es un asunto de *Vanidades*, *Hola*, *Vanity Fair*, *Vogue* o *Cosmopolitan*. Tampoco es un asunto de hipocresía, engatusamiento publicitario o embellecimiento mediático. Se trata, más bien, de una nueva *propaganda fides*, de propagar la idea de llegar a *creer* que todo está bien y bajo control. Las fórmulas cosméticas son la puesta al día de las estrategias de *public relations*, concebidas para perpetuar el sentimiento de un cosmopolitismo doméstico de orden y normalidad, pase lo que pase. El semblante es el engranaje calculador de los simulacros. Es lo que se lee y ve en los medios de comunicación y en la arrogancia de su cretinismo; es lo que se escucha en los discursos de la opinión pública, en la retórica infame de la clase política; en el hedonismo vacuo de la industria del entretenimiento; es lo que se deja ver y leer en la dócil ferocidad de los cuerpos tatuados, en la fascinación hipnótica con los aparatos electrónicos y la secuela de sus tele-adicciones. (Lo cual no excluye que algo sorprendente, incluso nuevas formas de pensar, puedan salir del ingenio, de la inventiva y de la experimentación, en medio de todo ese entramado de la banalidad.)

He aquí, pues, el tercer desafío de la cultura universitaria: ¿Está la Universidad, en tanto que institución del Estado, en condiciones de *no reiterar el semblante* de una educación al servicio de todos, que sirve para todo, pero que, en última instancia, no dice ni sirve para nada, pues no tiene realmente nada que pensar, nada que hacer, nada que decir? Este es el momento de recordar que la cultura universitaria no es para el “pueblo”; sino que es para

aquellos y aquellas que, sea cuál sea su condición social y económica, se comprometan con estar a la altura de su legado, y sean capaces de reconocer y sostener el deseo de aprender y el amor a la sabiduría. Lo anterior es válido tanto para el que aprende como para el que enseña, pues está claro que el que enseña aprende, y el que aprende, enseña. El horizonte de la cultura universitaria ha de ser, pues, lo político y no ya la política. Lo político es inseparable de lo ético y apunta a la experiencia radical de lo común: al lenguaje, al trabajo y al amor. La política – en franco desprestigio, aunque hable en nombre de la “sociedad civil” – ha desembocado en la administración, no ya de la cosa pública, sino de la descomposición social.

2

Teniendo como trasfondo lo antes expuesto, propongo ahora un esquema para un nuevo concepto de Universidad, por cierto irrealizable bajo las actuales condiciones políticas y económicas, pero concebible en términos de una renovación de la cultura. Dicho esquema tiene siete grandes ejes, que se inspiran en las nociones medievales del *trivium* y *quadrivium*. El *trivium* estaría compuesto por la Filosofía, la Ciencia y el Arte; el *quadrivium* por la Medicina, la Jurisprudencia, la Arquitectura y las Tecnologías. Estos ejes no son tanto disciplinarios como heurísticos, pues buscan despertar el ingenio, la inventiva y la creatividad. El eje de la *Filosofía* nos remite a la *experimentación conceptual* del pensamiento, y no tanto a la historia de la filosofía entendida como una mera recopilación de las opiniones de los filósofos. Si la Filosofía se sitúa al inicio, como Atenea naciendo de la cabeza de Zeus, no es por constituir ella el fundamento del saber, sino por lo que la palabra significa: la *experiencia del amor a la sabiduría* en tanto que condición para el desarrollo de una cultura universitaria. Sin ese amor, que es parte de la dimensión erótica del pensamiento, no hay nada que hacer.

El eje de la Filosofía es abarcador. Incluye a la tradición del pensamiento greco-romano, cristiano, hebreo y musulmán; pero también a las tradiciones de Mesopotamia, Egipto, la India, China, y otras; así como a las narrativas mitológicas de los pueblos del mundo. En este contexto, se incluye al hinduismo, el taoísmo y el budismo; pero examinadas en el contexto de sus propias tradiciones culturales, y para las que el concepto latino de “religión” no aplica. Se incluye también la enseñanza y el estudio de las lenguas antiguas que acompañan dichas tradiciones. Además de esto, del eje de la Filosofía forman parte tres grandes legados del pensamiento: la lingüística, el psicoanálisis y la antropología.

El eje de la Ciencia, por su parte, está compuesto por las matemáticas, la geografía, la astronomía, la física, la biología, la química, la zoología, la genética, la paleontología, la arqueología y las neurociencias, de una parte; y la historia, la teoría social, política y económica, de otra. Hay aquí que tener en cuenta que la Educación forma parte de la teoría política; pues ella es inseparable de la mutua compenetración del saber y del poder. Razón por la cual no figura de manera independiente. Tampoco así la Psicología, pues ella está implícita en el entre cruce de la Filosofía y la Ciencia. Por lo demás, si hay una institución que se ha visto obligada a tomar el relevo de la teología, pero en el contexto de los reclamos laicos del racionalismo, el empirismo y el positivismo, ésa es la institución de la Ciencia. Hay, pues, que repensar el concepto de ciencia. Pero para ello hay que empezar por distinguir

muy bien entre la estructura de poder de las ciencias, la investigación científica con sus dimensiones éticas y estéticas, la ciencia aplicada y sus articulaciones con las tecnologías, y la creación científica. Este eje ha de fomentar una reagrupación de las especializaciones para que ellas respondan al interés general de la sabiduría, entendida no como algo que se posee sino como práctica, como ejercicio de la libertad.

La composición del *trivium* culmina con el Arte: las artes plásticas (que también incluye al cuerpo como ámbito de la experiencia artística y al despliegue de las artes ligado a las nuevas tecnologías audiovisuales), las artes escénicas, las artes cinematográficas, la fotografía, la música, la historia de la escritura, la literatura, las artes marciales, la educación (física, teórica) y el ajedrez. La exhortación de Nietzsche a *ver la ciencia con la óptica del arte, y a la vida con la óptica del artista*, adquiere aquí toda su pertinencia. En definitiva, la Filosofía, la Ciencia y el Arte convergen, desde tres planos distintos, en un mismo movimiento que consiste en la insistencia del pensar en cuestionar las formas de conocimiento; y las exigencias del pensamiento por sentar las pautas discursivas de los descubrimientos conceptuales y de sus referentes empíricos.

El *quadrivium* está compuesto por aquellos ejes cuyo estudio incide más directamente en el funcionamiento que marca las pautas institucionales de la sociedad actual. Se trata, sin embargo, se acordar e identificar los puntos de confluencia con los ejes del *trivium*. Así, por ejemplo, a la *Medicina* hay que entenderla como un arte, una ciencia y una práctica filosófica. Pero todo ello en una sociedad que ha convertido a la salud, física y psíquica, en un gigantesco y lucrativo negocio. Lo mismo habría que hacer con la *Jurisprudencia*, que es tanto el estudio de las leyes, de su fundamento como de su interpretación. Pero en todo caso el esfuerzo ha de consistir en el concepto y el ejercicio de la *prudencia* como criterio estructural de un pensamiento legal y como crítica de lo que tradicionalmente se entiende por “Derecho”. Otro tanto habría que decir de la *Arquitectura*, pero remarcando lo que ella implica en tanto que fundamento (*arché*) de los espacios vitales para la convivencia humana, y como entrelazamiento entre la cultura y la naturaleza.

Hay aquí que partir del hecho de que se vive hoy en el ámbito que la condición humana ha generado para sí en su esfuerzo por someter la “actividad despiadada de la naturaleza” (la frase es de Sigmund Freud). Pero este mismo artificio que ha hecho de la *natura* una *cultura*, y que es, en definitiva, lo que redundará en nuestra comodidad y bienestar, ha tenido como efecto una profunda transformación de la vida en la Tierra. De esa manera, los mismos recursos técnicos que nos protegen se presentan como una amenaza sin precedentes para las propias condiciones que sirven de soporte a la cultura. La *bioesfera* se ha vuelto así cada vez más inhóspita por causa del mismo afán humano por habitar la tecnosfera; y los seres humanos nos hemos vuelto más vulnerables y dependientes de nuestras formidables, pero siempre frágiles, invenciones. Ante todo esto, la Arquitectura tiene ante sí un enorme reto que puede muy bien reconocerse como *existencial*. Pues de lo que se trata es, justamente, de concebir la Arquitectura como un eje vital para una nueva manera de habitar y concebir el espacio de la Tierra, el tiempo que marca el movimiento de los cuerpos celestes y el devenir de la existencia. En realidad, se trata de rescatar una manera muy antigua de vivir y de habitar este Planeta.

Bajo el eje de las Tecnologías se incluye, de entrada, el estudio de la estructura lógica del Capital y la manera en que ella forma, conforma e informa los cuerpos y las mentes de

las poblaciones del mundo. De seguido, se presentan los temas coligados a este eje y que son objeto de aquel estudio primordial: las Ingenierías (civil, industrial, electrónica, etc.), Comunicaciones, Publicidad, la Administración de Empresas, la Planificación, el Urbanismo, la Farmacología y las Tecnologías vinculadas a la educación, la salud y los negocios. Llamo la atención sobre la palabra “tecnología”, un compuesto de *téchne*, que significa destreza, habilidad, conocimiento práctico o empírico; y de *lógos*, que significa ‘discurso’, ‘argumento’, ‘explicación’, ‘dar razón’ (y no tenerla o retenerla). Es indispensable no perder de vista este orden de significados para entender y, de nuevo, *dar* a entender, en qué sentido y medida pueden pensarse las tecnologías como una ocasión para potenciar el entendimiento de la cultura y de su particular violencia, de sus maneras de lidiar con la violencia de la vida.

3

En esta propuesta de una cultura universitaria, el asunto fundamental consiste en actualizar la tradición histórica de la Universidad y, por ende, en pensarla de nuevo a la luz del porvenir de la cultura. Actualizar no tiene nada que ver con la idea de una adaptación a los tiempos actuales. Lo nuevo no es la novedad. Lo nuevo es lo que está siempre por hacerse, por pensarse; aquello que se adhiere al flujo del devenir. Vivimos, al decir del filósofo Gilles Deleuze, no tanto en una época de imágenes como de *clichés*. No en la época del fin del libro, tal suele decirse, sino en la del *apocamiento* de la lectura. El compromiso de la cultura universitaria ha de ser, pues, con la regeneración de una imagen creadora del pensamiento y de un arte vigoroso de la escritura. Dos virtudes – en el sentido de fuerzas que hay que aprender a cultivar – salen así a relucir: el poder de la *observación* y la capacidad de *escuchar*. Hay que desarrollar un nuevo pensamiento de la imagen que pueda dar cuenta tanto del deslumbramiento con el cliché como de la necesidad de un cultivo minucioso de la atención, la concentración y, en general, de la estética, entendida como la fuerza creadora del pensamiento, y no sólo como la admiración y el estudio de lo bello. Del igual modo, hay que repensar la escritura, sin duda la más importante de las invenciones humanas, como laboratorio del pensamiento y reinención de la memoria.

Ninguna tecnología audiovisual puede efectivamente sustituir esas dos virtudes. De la misma manera que ningún estudio del cerebro puede llegar a ser fecundo si no se fortalece la potencia y el recto de entendimiento de la propia mente. El cerebro es, ante todo, una imagen de la mente, ya que si estudiamos su realidad física y material es porque hay un pensamiento que sirve de guía a la capacidad del cerebro humano de estudiarse a sí mismo. Es obvio que sin cerebro no hay mente; pero la mente es irreducible al comportamiento neuronal. Por eso hay que enfatizar que la gracia no consiste en decir que el cerebro funciona como una computadora. Más bien habría que afirmar que la computadora es un cerebro imaginario que ordena lo que no tiene y que retiene lo que se le ordena.

No se trata, en esta propuesta, de departamentos, facultades o escuelas; tampoco de asignaturas, materias o disciplinas. Menos aun de créditos, graduaciones, títulos y diplomas. Se trata de formas de pensamiento y de modos de incorporarlas a la vida, de hacer que los cuerpos piensen, y no ya de subordinar las mentes y los cuerpos al “mercado laboral” o a la “nueva economía del conocimiento”. Formas de pensamiento con cuya experimentación se

han de han de crear las condiciones para inventar nuevas formas de vida, que induzcan, a su vez, a generar otras formas de pensar. Todo ello en base a un denominador común ineludible: la condición patógena de la existencia (nadie escapa al dolor, a la vejez, a la enfermedad y a la muerte), y la alegría de persistir en la viveza del ahora, y en el esfuerzo insoslayable por mantener a raya la ignorancia, la brutalidad y la estupidez.

La cultura universitaria no vive ajena al peligro de la frivolidad, es decir, al juego de las (im)posturas, y cuyo único beneficio es el goce inútil de la falta de compromiso; el estéril deleite de no comprometerse con lo que se piensa, dice y hace. Y puesto que nadie escapa a la secuela de sus actos, la consecuencia de la frivolidad no puede ser otra que la impotencia de la acción y la tristeza de las pasiones. Frente a esto, la única alternativa es el ejercicio genuino de la libertad que consiste en lo más difícil: pensar libremente, por amor y afirmación de vida, y no por temor a morir.

Para concluir afirmo que la cultura universitaria ha de reconocerse como parte del esfuerzo por ennoblecer la vida, y no como una manera de reproducir su envilecimiento. El reconocimiento, la generosidad y la gratitud han de ser sus baluartes. No se trata aquí de “valores” que hay que inculcar; se trata de las rectas consecuencias del amor a la sabiduría y del compromiso con la vida del pensamiento. No es asunto de esperanza o desesperanza. Es un asunto de inspiración y respiración, como se destaca en estos versos:

*Vivre
sans espoir
avec
l'esperance inattendue
du souffle.
(Vivir
sin nada que esperar
con
la esperanza inesperada
del aliento.)*

Francisco JOSÉ RAMOS
Universidad de Puerto Rico
Facultad de Estudios Generales,
Departamento de Humanidades
fjramg@caribe.net

Carl Fillion, un escritor del espacio

El escenógrafo Carl Fillion ha trabajado con el autor y director teatral Robert Lepage en *The Seven Streams of the Ota River*, *Elsinore*, *La Geometría de los Milagros*, *La Celestina*, *Jean-Sans-Nom*, *La Damnation de Faust*, *La Casa Azul*. Uno de sus trabajos más recientes es la escenografía para la ópera *1984* del compositor Lorin Maazel inspirado en esta obra de George Orwell y cuya puesta en escena fue dirigida por Lepage, presentada en Londres¹.

I. Influencias y miradas

EL. ¿Hay algún escenógrafo o corriente de reflexión que le haya servido de referencia en los orígenes de sus trabajos?

CF. Cuando estudiaba en el Conservatorio de Arte dramático, los libros de y sobre los escenógrafos Appia y Craig siempre me animaban el camino de la investigación porque los consideraba modernos por sus trabajos y distintos de otros teóricos y, además, me interesaba saber cómo trataban el tema del ‘decorado’, más allá de la arquitectura. La escenografía va mucho más lejos y cuando yo estudiaba, conocer sus reflexiones me entusiasmaba. Hoy considero que, además de haberme dejado voluntariamente influir por estos pensadores de la escena, sigo caminado en una dirección marcada por sus espíritus. Las teorías propuestas por estos dos escenógrafos aún hoy no dejan de sorprenderme porque hay en ellos algo actual que aporta luz a muchos de los trabajos que desarrollo. En definitiva, se trata de ir más allá de la simple decoración.

EL. ¿Cuál es su *hilo* conductor filosófico que se mantiene siempre con independencia de trabajar en una u otra obra y/o con uno u otro director?

CF. El movimiento y su voluntad, el deseo y el gusto de construir espacios en movimiento, es lo que más me atrae, lo que más me anima. Buscar el movimiento en cada obra. A menudo me confronto a una obra con las tradiciones para encontrar el contenido visual de los retratos de cada escena. Estoy obsesionado por el movimiento. Es lo que más marca el trabajo que he hecho hasta ahora. Durante los dos primeros años del conservatorio hay que inventar alrededor de cuatro proyectos los cuales a pesar de no llegar a un escenario real, con público ajeno al oficio mismo, sirven para adquirir destreza con las maquetas y los planos. En este período, hice un proyecto donde todo se basaba en la idea de movimiento y eso ayudó mucho a lo que pasó después. Mi creación tuvo un gran éxito, hubo una reacción gratificante porque fue aplaudida con fuerza. Era la primera vez que exponía mis ideas sobre el *espacio en movimiento*. Entonces me marcó mucho pues aunque un artista no siempre espera ser aplaudido cuando aún se es estudiante estos signos dan fuerza para seguir apostando por el oficio, para ser un buen artista en el futuro. Ahí pasó algo. Comencé a ser consciente. Trabajaba mucho en ello, y el concepto que había desarrollado me daba pie a seguir averiguando y abriendo todas las ventanas que se pueden abrir gracias a la imaginación, y las que faltan, que son muchas, te invitan a seguir curioseando. Todo esto ha hecho que busque en esta dirección. Hasta ahora funciona, tiene algo atrayente, por lo menos me interesa como material de trabajo.

¹ Fouquet, L., *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant scène, 2005, pp. 343-349.

EI. La curiosidad, el descubrimiento, el pensar por uno mismo y *saber que no se sabe nada* son alguna de las etapas universales en el aprendizaje de toda disciplina. ¿Qué considera que es más importante para la formación de un buen escenógrafo?

CF. Ver lo que los demás hacen. Es importante saber lo que se hizo, tener en cuenta la historia. Cuando estás intentando reinventar las cosas o crear cosas que nunca se han hecho, no se avanza sin conocer el pasado ni el presente de tu especialidad. Pero tengo que decir que no vengo, y me refiero a mi experiencia, de una familia que tuviera acceso a la cultura como hoy en día. Vivía en una pequeña ciudad del norte donde no había nada, no tuve la suerte de estar hermanado con la cultura desde pequeño, ni con teatro ni con nada que tuviera que ver con el Arte. La actividad cultural brillaba por su ausencia. Hoy sigo sin resolver del todo la pregunta de si esta situación me ha impulsado a hacer cosas de una manera inocente. Porque no tengo una ilustración más allá de lo estudiado en los diferentes Conservatorios y de lo aprendido como autodidacta. No sé sobre la totalidad de lo creado en escenografía, como, en fin, es lógico. En realidad, resulta imposible estar al día completamente pues las artes escénicas tiene escenarios efímeros y lejanos. Es algo que me pregunto de vez en cuando: si esta perspectiva influye o no verdaderamente a la hora de crear.

EI. ¿Con qué corriente teatral se siente más identificado, y por qué?

CF. Es una buena pregunta que no se contesta fácilmente. A menudo, el teatro contemporáneo no se siente atrapado ni ceñido a unas formas rancias o a una sola historia antigua del teatro sino que se sabe abrir con un lenguaje universal de una manera más amplia, menos delimitada a todos los niveles. No significa que las obras de un tiempo pasado, debido a sus lenguajes y épocas, no puedan ser magistralmente tratadas hasta hacer posible una comunicación real con el espectador sino que el autor, precisamente porque las conoce, descarta lo viejo, o no, transformando a un lenguaje de hoy lo que perdura, lo inconcluso, lo inagotable de las preocupaciones sociales, políticas, sentimentales, etc. *La Celestina*, por ejemplo, es justamente una obra que podría vivir una adaptación primitiva. Pero no sólo no impide hacer cosas nuevas, sino que se generan imágenes bellísimas y terribles dignas de una sociedad como la nuestra, atenta desde el sarcasmo, y en esa capacidad de inventar nuevos lenguajes a través de imágenes universales radica su grandeza. Este es uno de los secretos: que sea el tiempo que sea algo pueda ser contado vivamente. Para mí el teatro, sé que hay distintas escuelas de pensamiento, pero el teatro se parece a un juego con el que uno se divierte haciendo cosas serias. Me aburre el espectáculo que deja de lado la fantasía, el entusiasmo y la mirada curiosa, principio de todo, o no me siento cercano al teatro que usa el texto y su adaptación literal sin el juego de imágenes que dicen de alguna manera cosas que las palabras sólo pueden introducir. Me gusta el trabajo desde el texto pero prefiero visualizar. Con Lepage, en las creaciones colectivas, como él mismo las denomina, empezamos el proyecto con una idea, una referencia sobre la mesa, nada más. Un contexto, un tema, un sujeto: hay necesariamente una época o varias. Si hablamos de Hamlet, por ejemplo, éste se ubica necesariamente en un lugar, en una época, con un entorno determinado. Se puede empezar una escenografía o pensar 'un espacio' sin texto. Una idea basta para dar comienzo a la obra que estamos conformando. Además, esto puede servir a la creación del espectáculo: si queremos hacer un espectáculo con un personaje, entonces, de manera muy preliminar, inventamos una idea y un espacio. Y a partir de ahí, intentamos imaginar cómo se adapta a este espacio el personaje y cómo se desarrolla toda su historia porque lo que nos interesa es su

vida, sus reflexiones, sus actos. Es como hacer una escultura: hay que empezar con un bloque de piedra a la que hay que dar una forma, se podría decir, un *espacio*, más allá de su volumen, más allá de lo que ocupa naturalmente y, entonces, vamos esculpiendo y al inicio se debe descubrir, de base, un principio, por lo menos, de ese espacio al que me he referido.

II. Director y escenógrafo

EL. ¿Cuál es la relación que debiera darse entre dirección y escenografía? ¿Cuál ha sido su experiencia desde sus inicios?

CF. El título mismo de este bloque temático contiene la idea que yo, precisamente, defiendo. Dice: 'director y escenógrafo', pues sí, este es el orden por el que hay que empezar. En mi experiencia como escenógrafo tuve la suerte de no trabajar con un director que me iba diciendo todo lo que quería y que supiera todo desde el principio, sin dudar, eso es aburrido. Porque si no tengo libertad entonces no disfruto, no me interesa y, por tanto, si no puedo ser libre no puedo imaginar. La libertad es el aspecto del teatro que más me enreda, me ayuda a descubrir la naturaleza de las cosas, y por lo tanto su artificio. Por supuesto, el escenógrafo debe ponerse en la piel del director cuando está solo trabajando porque no hay otra forma. El director está exponiendo su parámetro: "para poder hacer esto qué podríamos hacer...". Hay que ponerse en la cabeza del director, en su situación en el estudio para conseguir crear las zonas mentales adecuadas a una ideología que define el estilo de cada autor. En cada proyecto, me hago mi propia dirección de escena al comienzo que, por supuesto, es provisional y que seguro aparecerá distinta en el espectáculo. La escenografía es muy importante, está pegadísima a los personajes, a los actores, resulta muy interesante trabajar con Lepage porque abre nuevos caminos y genera nuevas perspectivas. No se trata de exponer un decorado de fondo, no es un segundo plano, por el contrario, es un primer plano, es la parte fundamental del juego, es parte del argumento. Y por esas razones, es imprescindible que yo me invente una dirección de escena. Cuando tenemos desarrollado un plan, entonces Lepage y yo empezamos a tener claro cómo debe ser el timón que queremos dominar. Después hay que desarrollar el espacio con todo detalle. Tengo que jugar a ser director durante un tiempo, confrontar mis ideas con las suyas que no siempre coinciden pero es muy agradable y divertido porque hay cosas que gustan y otras que no y esto aviva el entretenimiento y produce frutos asombrosos. Algunas ideas que ve el director se usan como un peldaño que permite subir a otro escalón hasta llegar a la altura necesaria. Vamos así desarrollando un proyecto, paso a paso. Suele suceder que el movimiento y el desplazamiento de los personajes lo impone la propia escenografía, aunque depende de los casos, pero es lo más frecuente.

III. Tratamiento del texto

EL. ¿Qué papel juega el texto en la preparación de una obra? Por ejemplo, durante la preparación de *Elsinore*, según se escribe en la obra de Lavender *Hamlet in Pieces*², el direc-

² Lavender, A., *Hamlet in Pieces*, London, NHB, 2001, pp. 95-149.

tor Lepage y usted realizaron una profunda investigación, leyeron diferentes versiones en textos y miraron películas, sobre la obra de Shakespeare.

CF. Depende del caso de cada texto. Si hay un texto o no, o si hay un texto adaptado... nunca suele darse una única manera de enfrentarse a una escenografía. Una vez sucedió que, mientras estaba preparando un proyecto de encargo, trabajaba bajo un sometimiento extraño con unas condiciones que, en principio, también parecían extrañas. Pero era una extrañeza de pobreza, de distancia, de frío. No aguantaba más y hablé con Lepage sobre mi situación desesperada y a pesar de que él no tenía nada que ver con aquel trabajo, porque ni era el autor ni nada, sentí la necesidad de comunicar esta sensación por confianza intelectual. Se trataba de un musical y no teníamos ni la música, ni el texto. Era muy difícil dar comienzo a una obra bajo el sometimiento de ese tipo de *nada*. Él me respondió: - «pero qué me cuentas, si siempre hacemos eso nosotros». A veces resulta que con la persona que trabajas estableces un tipo de relación más allá de la expresión verbal; una sintonía intuitiva. Entonces, advertí, de una manera consciente, que cuando se crea una escenografía no tiene necesariamente que haber un texto previo y que esta peculiaridad hasta puede convertirse en un placer. Cuando hay un texto previo o una adaptación como la de Hamlet en la obra *Elsinore*, por ejemplo, tenemos una referencia escrita de una historia. Robert hace una adaptación de este texto, entonces, claro, al contar con el texto original se tiene que conocer y partir de él. Pero no existe una receta o una fórmula exacta ni inamovible. De nuevo el Arte se compone gracias a estas libertades intrínsecas. Si hay texto mi primera reacción es tomarlo como una base y, después, trabajo con eso, lo analizo y todo aquello se adapta a lo que el director decide porque no siempre quiere poner todas las escenas que había escrito con anterioridad.

IV. Métodos y materiales

EL. ¿La tecnología es un medio más para contar historias? ¿Cuál es su método de trabajo? ¿Crea la escena a medida que van surgiendo las ideas?

CF. La tecnología es muy importante. Verás, el padre de Robert era un contador también. Y él ha heredado esa capacidad, ese ánimo *de decir*. Cuando habla, apetece escucharlo, le gusta contar historias, le gustan los cuentos, disfruta contando fábulas. Por eso, el arte escénico es como *contar una historia alrededor del fuego* -como contesta Lepage en una entrevista³- pero en un escenario, con millones de espectadores, usando un palo de madera o lo que exista. El medio importa poco, se usa lo que se tiene al alcance, según las épocas, para que sea bonita, interesante, comprensible. La tecnología juega su papel. En el siglo XVIII se usaba la mecánica: los cables de marinos construyen la maquinaria de los teatros y esto es la *alta tecnología*. Hoy son pantallas y ordenadores. Suelo utilizar el ordenador para diseñar, desde luego, es igual que un bloc de dibujo, transportable y con gran capaci-

³ Iglesias, P., «Una conversación con Robert Lepage a la hora del té», *ADE Teatro*, 106 (2005), p. 81. Lepage dice lo siguiente: «supongo que el teatro surgió al reunirse la gente porque tenía frío en torno a un fuego. Entonces uno de ellos se levantó y empezó a contar una historia. Y al levantarse su sombra se reflejó en un muro. Y sospecho que empezaría a jugar con esa sombra. Para mí, las intervenciones de proyecciones en mis espectáculos son el resultado de ese fuego primigenio que aún habita en la escena.»

dad de memoria. Con él se puede crear luz, sonido, volumen, tridimensión y se logran grandes descubrimientos.

V. Espacios y movimientos

EL. La escena en construcción. La escena desnuda. ¿El espacio es dado para *llenarse* o el espacio se crea?

CF. Depende de cuál sea el proyecto. Cuando son grandes, como suelen ser las óperas, uno se puede encontrar con impedimentos a nivel de espacio físico. A veces, un escenario grande consigue ser un problema. *The Rake's Progress* es una ópera producida por varios teatros. El espacio es problemático porque no puedes usar nada, tienes que ser autónomo, ingeniar mil formas con las que sacar las castañas del fuego procurando ser lo más autónomo posible. Por un lado, tiene que haber abstracción pero por otro....tienes que desarrollar tu espacio dentro de uno que es distinto, a través de los personajes. *La Celestina* es un obra horizontal porque los personajes se desplazan de una casa a otra casa de forma paralela. En cuanto al movimiento espacial, recuerdo que los actores suben a un segundo piso pero fundamentalmente se mueven de hogar en hogar. Los personajes en este sentido te imponen una dirección del espacio, pero también tú dices a los personajes cómo se van a mover y de qué forma. Tú puedes influir en esto y lo haces. No tienes que dejarte dirigir por los personajes para el movimiento espacial. La gran característica del teatro es, de nuevo lo digo, la libertad»

VI. Memoria

EL. ¿Hay alguna obra que permanece en su memoria, que se le presenta en todo momento?

CF. *Elsinore*. Era una obra mágica que me gustó y costó muchísimo hacerla. Me gustaría remontarla hoy. También la obra de *La Damnation de Faust*, ópera que hemos hecho en Japón y que ha estado en París durante cinco años y ahora está en Nueva York y que va a seguir viviendo. Esta obra, también, me persigue como los fantasmas a las personas.

EL. Cuando la obra ha dejado de ser representada, perdura sólo si ha sido filmada, si se conservan sus bocetos de alguna forma, pero, sobre todo, la huella queda en la memoria del espectador. ¿Qué hace con los diseños? ¿Los archiva, vuelve a ellos como si se tratara de un *laberinto mágico* donde poder entrar y salir para la preparación de la obra en otro escenario o en otro país? ¿Los recicla, los crea de nuevo, le sirven de diario?

CF. Durante los primeros años, tuve la desgracia de tirar todos los dibujos y los planos porque estaba tan cansado después de una obra que no tenía tiempo, y hacia eso. Ahora comprendo que se trata de un error y lo lamento. En la actualidad, guardo lo que creo que es importante; para tener referencias. Si estoy preparando una obra puede ayudarme consultar las obras de hace tres o cinco años. Me serviría para recuperar ideas o inspiración, para concebir una nueva fantasía. Archivo lo que puedo pero, la verdad, ser artesano requiere dedicarte a la dura praxis. Pero intento, dentro de lo cabe, almacenar trabajos con el fin de poder hacer una posterior reflexión.

VII. *The Seven Streams of de Ota River*, *Elsinore* y *La Casa Azul*

EL. ¿Es posible pensar después de Hiroshima, después de la bomba atómica? (*The Seven Streams of the Ota River*)

CF. Sí, es necesario. Cuando hicimos este espectáculo fue el punto de arranque de la creación colectiva. Había un personaje que venía de *La Trilogía de los Dragones*. El pretexto para hacer la obra era Hiroshima, y la bomba. A partir de ese hecho nos preguntamos «qué pasa, qué ocurre después de la bomba...». Hicimos una exhaustiva investigación sobre el ayer, sobre las repercusiones directas sobre la gente. Al final, cuando ves la obra, parece que a penas queda nada de ese impulso, motor clave del que parece quedar poco, pero permanecen las pistas, las huellas que han influido en toda una mentalidad y forma de vida. Se evoca suave y cruelmente esta violencia. Hay un hilo que une los síntomas de dolor con Hiroshima y es la relación de una chica que es hija de un soldado, con detalles que de tan evidentes resultan chocantes. Hay siempre una conexión y pensamos la esencia y envolvimos con ella el conjunto de la representación, nunca se está lo bastante lejos. Nos sirvió de pretexto desde el principio.

EL. Hamlet es un personaje muy tratado en teatro ¿Cuál es el tratamiento en la obra de *Elsinore* ¿Por qué las imágenes de Leonardo Da Vinci, el juego de espejos y el mundo circular con una rectángulo interior. ¿Es dios o el hombre el centro del universo en esta obra?

CF. Hamlet es interpretado por un solo actor. Esto hace posible que no sólo sea una persona sino todas a la vez e incluso cuando interpreta un personaje, se nota la carga de saber que a la vez contiene a todos. Esta es una característica muy especial: porque es uno, es todos. Se enfrenta a sus propias dudas y a la de todos los personajes que conocemos, encarnados por un solo personaje. Todo eso genera una ambigüedad muy interesante.

EL. *La Casa Azul* apuesta por la creación comprometida representada por los pintores Diego de Rivera y Frida Kahlo. ¿Es el teatro una actitud de compromiso con la vida?

CF. Hay veces que se trata de la creación por y para la belleza, de dar un punto de vista sin que haya voluntad de transformar pero sí, además, se pueden cambiar las cosas mejor. Es obligación del artista tocar todo lo que le rodea, y que las consecuencias sirvan para hacer pensar.

EL. Cuando me refería a usted como un *dibujante laberíntico*, era porque sus diseños permiten que el espectador pueda perderse en ellos: puede entrar y recorrer la escena igual que se puede recorrer un castillo, una habitación o cualquier otro espacio. ¿Está de acuerdo con esta descripción?

CF. Por supuesto, el espectador adivina ideas que jamás el artista había pensado durante su proyecto. Pero la obra deja de pertenecer a su creador; se convierte en una obra separada de él. Y también el escenógrafo se siente espectador que descubre cosas que no había advertido durante el proceso de su generación.

Mónica ANTEQUERA

Libros

MARRONE, C., *Le lingue utopiche*, Viterbo: Stampa Alternativa & Graffiti, 2004, pp. 337 [ISBN: 88-7226-815-X].

Es sabido que las épocas de crisis de la cultura dan los más innovadores y originales frutos del pensamiento. La modernidad, con toda la cautela debida al usar tal denominación de un periodo de la historia occidental, nació precisamente de la crisis de un mundo de seguridades. Como en 1611 recordaba John Donne en unos versos: “La nueva filosofía lo pone en duda todo / [...] Está todo hecho pedazos, disuelta toda coherencia / Toda adecuada estructura y toda relación”. Los nuevos descubrimientos geográficos ya no coincidían con la imagen del mundo, las nuevas estrellas vistas en los cielos rompían las esferas del acogedor cosmos en el que el hombre había anidado durante siglos, los nuevos seres observados ya no tenían cabida en las clasificaciones tradicionales, las formas de gobierno tradicionales ya no eran aplicables a esas nuevas formas de convivencia que eran las ciudades y que tanta fuerza habían cobrado en el siglo XVI. Y ni siquiera el lenguaje parecía ya corresponder a las cosas. Ante tales derrumbes: renovarse o morir. Y si los orígenes del pensamiento moderno fueron tan ricos de propuestas es porque la crisis de las seguridades corrió paralela la ansiedad por buscar nuevas y radicales alternativas. Estos deseos de algo definitivamente nuevo encontraron una de sus mejores formas de expresión en el género utópico. Las utopías que nacieron en los siglos XVI y XVII eran imágenes de mundos posibles en los que la fantasía del autor perseguía nuevas relaciones de coherencia entre todos los elementos morales, políticos, estéticos y religiosos. La “disuelta coherencia” de la que hablaba John Donne había de ser sustituida por una nueva coherencia. Y así las utopías se convirtieron en un juego de espejos en el que la nueva política había de corresponder a la nueva ciudadanía, la nueva religión a las nuevas costumbres, los nuevos mundos a la nueva filosofía. Y en ese juego de espejos el lenguaje que se manifestaba en todos los ámbitos de los nuevos mundos posibles había de ser coherente y especular con todos ellos.

Le lingue utopiche de Caterina Marrone traza precisamente la historia de las utopías modernas siguiendo el hilo de las utopías lingüísticas desde el siglo XVI hasta las más recientes propuestas utópicas que en nuestros días circulan por la red. La filosofía del lenguaje es a menudo una disciplina árida y desmemoriada que medita sobre el lenguaje con instrumentos de análisis alejados de los contextos culturales e históricos en el que el hombre habla y escribe. El libro de Caterina Marrone es todo lo contrario: una excelente lección de una filosofía del lenguaje sugerente, respetuosa con los contextos históricos, culturales y filosóficos.

En esta línea, los primeros capítulos de *Le lingue utopiche* abordan uno de los temas que más impacto filosófico tuvieron en los siglos XVI y XVII: el creciente sentimiento de la incapacidad representacional del lenguaje, la fuerte convicción de que las palabras habían dejado de corresponder a las cosas y de que por tanto era necesario buscar nuevas vías –nuevas propuestas utópicas– que devolviesen al lenguaje su poder de representar el mundo. En un ambiente intelectual cargado de ecos neoplatónicos, la idea del Cratilo de una relación natural de las palabras con las cosas cobró fuerza. Si tenemos en cuenta que a ello se sumaron las corrientes herméticas y las ideas de reforma religiosa que intentaban superar una

época de corrupción del saber, resultará ya más fácil entender que la idea de una lengua originaria anterior al pecado adámico tuviese una relevancia tal en la época. Si la religiosidad, la moral, y el conocimiento habían emprendido un camino de corrupción desde el pecado adámico, lo mismo había sucedido con el lenguaje. Era, por tanto, necesario restaurar la religiosidad, el conocimiento y el lenguaje a aquel estado preadámico –que los herméticos identificaron con una época de *prisca sapientia*– en el que las palabras reflejaban especularmente el mundo porque coincidían con la naturaleza de las cosas. Caterina Marrone muestra en su obra cómo esta idea de un isomorfismo entre el lenguaje y la realidad estuvo cargada de elementos teológicos sin los cuales sería imposible entender las propuestas de Tomás Moro o de Tommaso Campanella.

Solo este ideal utópico de una lengua isomorfa con el mundo explica esa nueva aventura de descubrimiento que en los siglos XVI y XVII fue la búsqueda de la lengua perdida. Los filólogos de la época que volcaron sus esfuerzos en el estudio del hebreo estuvieron empapados de aquella idea, como hicieron también los nuevos cabalistas inspirados en Pico Della Mirandola o complejos personajes como Athanasius Kircher. Y la búsqueda de la protolengua fue inseparable –C. Marrone insiste en ello– de la reflexión sobre la escritura y los caracteres primitivos. La Biblia no decía nada explícitamente acerca de la escritura, pero es bien cierto que el pensamiento occidental de raíz judeo-cristiana está atravesado por la metáfora de la escritura: el *Libro* divino y el *Libro* de la Naturaleza, el Viejo y el Nuevo *Testamento*, Las *Sagradas Escrituras*. Hasta tal punto tuvo fuerza esta metáfora, que se hizo frecuente en los primeros siglos de la modernidad hacer derivar el mundo de la materia prima de las letras. Ya no el lenguaje como un derivado del mundo. Sino las cosas como uno resultado de un divino juego de escritura.

La búsqueda de la protolengua fue una de las consecuencias de aquella necesidad de recuperar el valor representacional del lenguaje. Mas el sueño de una lengua que tuviese una relación causal y directa con las cosas y en la que no hubiese espacio para las ambigüedades resultó también en las primeras propuestas de lenguas universales. La reflexión sobre estas lenguas ocupa buena parte del estudio de C. Marrone, que dedica deliciosas páginas a la descripción de las lenguas de otros mundos que quedaron reflejadas en joyas literarias del siglo XVII: el lunariano de Godwin, los extraterrestres de Wilkins o los hombrecillos estelares que se encuentra el protagonista de los viajes fantásticos de Cyrano de Bergerac (en este caso con grandes dosis de ironía). La metáfora del viaje alcanzó también a las utopías que describían las lenguas de los habitantes del centro de la Tierra, como fue el caso del *Viaje subterráneo* de Klim ya en el s. XVIII o de la obra de Holberg, por no hablar de esa literatura de viajes fantásticos, como la de Swift, Gabriel de Foigny o Denis de Vairasse que imaginaron los lenguajes usados por los habitantes de las tierras australes.

En un tono literariamente más árido, la búsqueda de lenguas universales quedó reflejada en las páginas de M. Mersenne, de Descartes o de Comenius, por no hablar de los más elaborados tratamientos de Wilkins, Dalgarno o Leibniz, que alejándose cada vez más de los presupuestos neoplatónicos de las reflexiones sobre la lengua, tendían a ofrecer un enfoque racionalista que tuvo una de sus mejores expresiones en la Gramática de Port-Royal. Caterina Marrone enlaza esta tendencia racionalista con las nuevas perspectivas sobre el lenguaje que fueron aflorando ya en el siglo XVIII. Despegando cada vez más de los presupuestos teológicos que habían coloreado la filosofía del lenguaje renacentista, los proyectos

de clasificación, sistematización y análisis del lenguaje fueron los protagonistas de esta nueva época y abrieron el paso a las teorías lingüísticas del siglo XX, desde los neopragmáticos a Humboldt, desde las tesis del determinismo lingüístico de Whorf al innatismo de Chomsky.

¿Había acabado la lingüística racional con las utopías lingüísticas? Si y no. El libro de Marrone concluye cerrando el círculo de su recorrido con el análisis de un particular tipo de utopía: la antiutopía, que en momentos críticos de la cultura del siglo XX ha descrito con sorprendente y agria clarividencia el mundo resultante de los totalitarismos políticos, que como parásitos del saber se apropian de la ciencia como instrumento de dominio. El cientificismo característico del positivismo lógico quedó satirizado en la obra de Zamjatin (1924). La crisis del sueño positivista de la ciencia al servicio del progreso y la libertad de la humanidad –crisis que tanta fuerza tuvo en el periodo de entreguerras– tuvo una excelente manifestación en *El Mundo Nuevo* de Huxley (1932), obra en la que la palabra aparece como el mejor vehículo de condicionamiento y poder sobre las personas. Por no hablar del 1984 de Orwell, que dedica páginas a la descripción de la “neolengua”, un idioma donde la rigidez de las palabras impide ir más allá de su sentido literal y donde el lenguaje está al servicio de la prohibición de la memoria, sin la cual la libertad es imposible. Curioso hacer notar cómo las utopías del siglo XVII habían imaginado una lengua especular y sin ambigüedades como el elemento central de sociedades libres en las que el progreso de la ciencia había de estar al servicio del bien de la humanidad (la *Nueva Atlántida* de Bacon fue paradigmática en este sentido). En aquellas sociedades utópicas, el lenguaje estaba ligado a las artes de la memoria. En las antiutopías del siglo XX, en las que la memoria está censurada, el lenguaje es el carcelero de la libertad.

Susana GÓMEZ LÓPEZ

Sobrellevar por fin Derrida

DERRIDA J., *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006

¿Qué decir? Ante estas pocas páginas uno siente que vale más la pena no decir nada, dejar decir, escuchar o tan solo leer. El texto habla por sí mismo, en principio como todo texto, pero especialmente en esta ocasión lo hace con una urgencia que amenaza y pone en jaque al solo intento de escribir una reseña. Una reseña posiblemente se encontrará fuera de lugar. Asumimos, pues, la tarea parcialmente y con dificultades, apuntamos tan sólo y señalamos brevemente, sin nada más que añadir.

El texto apareció en agosto de 2004 bajo el título *Je suis en guerre contre moi-même*. *Le Monde* fue el encargado de publicar la entrevista que Jean Birnbaum realizaba a Jacques Derrida poco tiempo antes de que éste sucumbiera a la enfermedad el 9 de octubre de ese mismo año. Durante los meses anteriores Derrida había ocupado un lugar central en la escena pública: su obra polariza congresos internacionales en Londres, París, Coimbra, Río de Janeiro; números monográficos en publicaciones; dos películas, *Derrida* de Amy Kofman y

Kirby Dick, y *D,ailleurs Derrida* de Safaa Fathy, lo cual hacía, y hace, patente hasta qué punto su obra había logrado imprimir una huella que prometía ser al menos duradera.

Nos encontramos por lo tanto con las últimas palabras de Jacques Derrida. Pero no es esto algo que deba ser subrayado, tal vez tampoco algo que deba ser ni siquiera dicho si ello conlleva otorgar a la entrevista un *plus* de interés, un añadido que empuja a su lectura, si hace al texto subsidiario de su muerte. Su urgencia desde luego no se desprende de su carácter final, como sucedería si se tratase de un objeto de coleccionismo empapado de cierta aura dada por unos hechos únicos e irrepetibles con los que una estrecha relación fue mantenida. Lo anecdótico no interviene. Pero, por otro lado, sí es cierto que su “finalidad” coloca al libro en un lugar muy determinado que de algún modo lo imanta de una a otra punta. Las preguntas y las respuestas se formulan bajo la presencia insistente del fin, pero ¿acaso esta presencia no comparece a lo largo de toda la obra derridiana? ¿Cómo lo hace entonces en este texto? ¿De qué modo lo imanta y ubica en una situación peculiar?

Podríamos tomar dos palabras que ya hemos mencionado, pasando por ellas sin darles mayor importancia, en líneas anteriores: una, *huella*; otra, *duración*. La primera posee una carga importante si nos movemos en el marco del pensamiento de Derrida, es sabido; la otra, probablemente, no tanto, o al menos no de manera tan evidente. Sea como sea, ambas señalan hacia un punto en común que apercibida o desapercibidamente, de manera expresa en unos momentos, callada en otros, hila y conduce cada palabra dicha. Al fin y al cabo de lo que se trata es de *sobrevivir*.

«Estoy preparado para las hipótesis más contradictorias: tengo simultáneamente, le ruego que me crea, la *doble sensación* de que, por un lado, para decirlo con una sonrisa y sin molestia, aún no han empezado a leerme, que sí hay por supuesto, muchos muy buenos lectores (en todo el mundo quizá sean algunas decenas, y son también escritores-pensadores, poetas), en el fondo, todo eso tendrá sólo más adelante una posibilidad de desaparecer; pero también de que, por otro lado, simultáneamente entonces, quince días o un mes después de mi muerte, *ya no quedará nada*.» La cuestión de la desaparición y la reaparición resulta ineludible hoy más que nunca. El tiempo de la tecnocultura ha cambiado radicalmente las formas de archivo, de disposición y difusión de textos, el ritmo histórico se ha acelerado hasta tal punto que hace tarea imposible predecir qué perdurará y qué no, cual será la duración de la huella y en manos de quién será recibida. «¿Quién nos heredará y cómo? ¿Habrás acaso herederos?» Preguntas que piden ser formuladas más aún cuando exceden el momento previo al fin, el momento de inminencia de la muerte, y atraviesan todos y cada uno de los actos de escritura uno por uno y en cada momento. Derrida insiste en el carácter terminal, podríamos adoptar el término, de todo texto, de la muerte que lo atraviesa y lo estructura de la manera más íntima. Cada libro, cada texto, cada palabra, en el momento de su publicación, o quizá ya tan sólo en el de su lectura, convierte a *su* autor en un extraño, en espectro que aparece y desaparece simultáneamente en cada línea. El *su* posesivo que lo ligaba al autor se borra inevitablemente en las manos extrañas que lo reciben, y que al hacerlo colocan al autor en el lugar del desaparecido, del que ya no está aquí, del ausente. Pero no sólo eso. El proceso de extrañamiento, de muerte, no es ni mucho menos simple ni unidireccional. Estructuralmente proviene tanto de aquel que nos sobrevivirá como de aquello a lo que sobrevivimos y que queramos o no sobrellevamos de un modo u otro. El extrañamiento se muestra más firmemente al dirigir la mirada hacia la generación, aquella a la que

se pertenece o aquellas de las cuales se recibe la herencia. Generaciones de las que no cabe prescindir y que una vez más sobrepasan y atraviesan el *su* posesivo del autor. Pero también, y más radicalmente, la lengua. La lengua a la que uno se liga mediante, una vez más, un posesivo, “*mi* lengua”, pero que no se posee, y que, por mucho que se califique de propia, introduce un margen de extrañeza que afirma una vez más la expropiación del autor. Es así como Derrida puede afirmar que vive su muerte en la escritura y que «uno se expropia sin saber verdaderamente a quién se confía lo que deja». Es así también como no cabe posibilidad de eludir la pregunta por la herencia.

La muerte estructural de la escritura abre la posibilidad tanto como la necesidad de “aprender a vivir”, pero a la vez la cierra, hace de ella tarea imposible. Cada libro, cada palabra escrita o leída, legada o heredada conllevan según lo dicho un hacer frente a la muerte, y en ese sentido, cada vez, un aprendizaje, un “aprender a vivir”. Pero es la misma muerte la que a la vez condena al fracaso cualquier tentativa de educación, se es ineducable. La muerte es inasumible; el legado, el texto, inaceptables, inapropiables.

Sobrevivir, dice Derrida retomando a Benjamin, es tanto sobrevivir a la muerte como seguir viviendo. Pero también vivir más, más intensamente, de modo superlativo. Afirmar tanto como asumir lo inaceptable.

Este breve libro, en un recorrido que pasa por las cuestiones más diversas, por el problema fundamental de la identidad europea, por el “matrimonio” homosexual, por la ascendente política mundial y por lo que podríamos llamar cierta política cultural, hace señas además a parte importante de su obra. Nos ofrece la posibilidad y la invitación disimulada de recorrer el pensamiento y la obra del autor. Es también una invitación clara y valiosa, pero también fragmentaria, fracturada, siempre problemática. En primer lugar en tanto que los problemas a los que se apuntan sobreviven como tales, afirman de manera superlativa su problematicidad y abocan a una constante “guerra contra sí mismo”. En segundo lugar porque nos acerca al autor en el momento justo de su desaparición, nos involucra y nos pone en el lugar de la herencia, sin consultarnos previamente nos obliga (si cabe obligación alguna en este momento) a sobrevivirle. Al fin y al cabo, en el momento del fin y a través de él, a sobrellevarle.

David PEIDRO PÉREZ

Pensar el reconocimiento: el gesto infinito de la Estética y de la Ética.

BIDENT, Christophe, *Reconocimientos. Antelme, Blanchot, Deleuze*, (trad. Isidro Herrera), Madrid, Arena Libros, 2006, 119 págs.

GODARD, Jean-Luc, *Nuestra música (Nôtre musique)*, Francia-Suiza, 2004), Valladolid, Divisa Home Vídeo, 2006.

La paciencia del pensar mantiene su insobornable fuerza en el clima inhóspito de la denominada era de la comunicación, con su proliferación de imágenes y su reproducción vertiginosa de palabras. La paciencia atiende al ritmo mismo del pensar, que no puede impacientarse por no llegar a *término*. Justamente en su interminable actividad el pensar

traza su movimiento infinito. Atender a este movimiento se convierte en *responsabilidad* si lo que se intenta es *reconocer* la singularidad, de cada acto, de cada gesto. El libro *Reconocimientos* de Christophe Bident es un esfuerzo por meditar sobre las imágenes y las palabras que resisten a la “mercantilización de lo real”, rescatando, a su vez, la fuerza insoslayable del pensar.

El reconocimiento, del cual esta obra es una muestra, está más allá del mérito. ¿Quién puede admitir que en estos tiempos de *meritocracia* preponderante no *se* reconozca? Premios, títulos, conmemoraciones, inauguraciones y toda suerte de mecanismos sociales de reconocimiento. En un doble movimiento el reconocimiento se hace público, a la vez, que atenta contra lo público. Hay que “desconfiar de la producción de reconocimiento” nos dice Bident. En este tipo de prácticas hemos dejado de pensar, hemos dejado de participar en el movimiento infinito del pensar/reconocer. Para Bident el arte y la literatura salvaguardan este movimiento. “Nunca se ha acabado de reconocer” escribe el autor, del mismo modo que nunca se ha acabado de pensar. Para dar cuenta de esta imposibilidad de clausura, se le da la palabra a tres experiencias intensas en la escritura y en el pensamiento. En primer lugar, la del testimonio del sobreviviente de los campos de concentración nazis R. Antelme. *La especie humana* (1947) libro en el que se reconoce, más allá de la indiferencia, la unicidad de la especie. Además, Bident estudia los artículos posteriores de este autor, en su incansable denuncia contra cualquier situación que se *asemejara* a lo vivido en los campos de concentración. La segunda experiencia que Bident estudia, y la más insistente en su reflexión, es la de M. Blanchot, a cuyo pensamiento le ha dedicado un libro anteriormente. Ficción, crítica y, finalmente, también testimonio, se entremezclan en una escritura que saca a relucir el aspecto impersonal de la literatura, lo neutro que impide cualquier alegato de autoridad o dominio personal. Finalmente, el otro convocado es G. Deleuze, con especial atención a su colaboración con F. Guattari (aunque la lista de invitados es bastante amplia de Pasolini a Nancy, de Bataille al Greco, de Derrida a Beckett). Bident remarca la experiencia de la escritura filosófica de Deleuze en su esfuerzo por reconocer el devenir por medio de la creación conceptual. Entre ellos existe más de un vínculo. Desde el importante artículo de Blanchot sobre el libro de Antelme de 1962, que le llevó a escribir la hermosa frase “ser prójimo para uno mismo”, hasta la reflexión de Deleuze sobre la no-relación con el Afuera (figura central de la escritura blanchotiana), como aquello “más lejos que cualquier mundo exterior” y “más cerca que cualquier mundo interior”.

Previo a introducirse en las escrituras de Antelme, Blanchot y Deleuze, Bident establece un diálogo con el arte abstracto, en el que la imagen escapa a la visión panorámica de conjunto. Basándose en Daniel Dobbels, para quien la necesidad del arte abstracto se encuentra en “la protección de la figura humana”, escribe Bident que: “La abstracción sostiene la figura, la retiene fuera del campo de la pura ‘claridad’, de lo puro visible”. El título de este capítulo es “Mantener la figura”, se trata de comprender el arte abstracto no como lo más alejado de la realidad, de la concreción, sino como el esfuerzo por resguardar a lo sensible mismo. Blanchot se refería a la “abstracción concreta”. No hay paradoja, si se comprende que en lo real nada es tan plano como una figura estática, completa y perfecta. Lo abstracto se convierte en lo más concreto en cuanto que no fuerza a que la imagen se agote en un momento de presencia total, de plenitud. Pensar también es, ya desde Platón, matizar. “Matiz”, según la primera acepción del Diccionario de la R.A.E., es un “rasgo poco

perceptible que da a algo un carácter determinado” y “matizar” se define como la graduación, hecha con delicadeza, de sonidos o expresiones conceptuales. Bident se refiere al “gesto inaparente” que reserva la singularidad de lo sensible. La imagen abstracta se convierte, en su indeterminación, en lo más determinante, en lo que resguarda en su seno el movimiento mismo del estar siendo, de ser un rostro, un color, un movimiento, un torbellino, un soplo, una gota de agua. El reconocimiento de lo que pasa desapercibido en la gran pantalla mediática. Reconocer es, entonces, matizar. “El reconocimiento se ejerce en una atención agotadora a lo otro” nos dice Bident. De este modo, se relaciona el arte de matizar, la atención a lo casi imperceptible que proviene del arte de la pintura, con la ética. Pensar el arte es pensar la acción humana; aquí reside el aspecto nuclear de la estética y la razón por la cual no ha de separarse del pensamiento filosófico. La figura de Levinas es invocada en su percatarse de “la curvatura del espacio propio” que lleva a la exterioridad a toda intimidad. La ética necesita de esta reserva o resguardo de lo otro. La ética y la estética intentarían “mantener la figura”, preservar lo indeterminado que determina a cada acto. Reconocer: pensar, matizar, atender (para ahondar en la relación del pensar como un percatarse de lo real, de sus matices, véase la *Estética del pensamiento* de Francisco José Ramos). Dentro del panorama filosófico español encontramos resonancias de este reconocimiento agotador a lo *otro*, desde las meditaciones quijotesacas que hacen decir a Ortega y Gasset, “a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante”, pasando por la “piedad” zambraniana, o al *otro* como punto de partida en el pensamiento de E. Pajón, por sólo mencionarlos a ellos. En un estudio más amplio tendríamos que considerar a pensadores como Heidegger y Vattimo. Nos encontramos frente a uno de los temas de relevancia en la filosofía del siglo XX, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una *desteologización* de la piedad para instalar el matizar en el pensar y el actuar del ser humano. No se trataría de la imagen del Cristo descendido de la cruz en la falda de la Virgen María, ni mucho menos, de un acto de compasión, sino de la más intensa atención al devenir de lo real, a la multiplicidad de cada acto, a la inagotabilidad de cada ser. La piedad, por lo tanto, también ha de permanecer abstracta en su concreción.

“Matizar” es también la graduación de sonidos. El matiz también es musical. ¿Reconocemos *nuestra música*? El libro de Bident, lo que recoge y lo que pasa por él, puede ponerse en relación con el trabajo cinematográfico de Jean-Luc Godard (Bident se refiere en su libro a *Historia(s) del Cine* y a *Elogio del amor* obras del mencionado director). En su largometraje de 2004 *Nuestra música*, Godard presenta una obra en tres partes: Infierno, Purgatorio, Paraíso. El “Infierno” está compuesto por imágenes de la destrucción de la guerra, la tecnología vinculada con ésta y las inevitables víctimas. El “Purgatorio” transcurre en Sarajevo lugar de destrucción en dónde se hace la pregunta por la posibilidad/imposibilidad de la reconciliación (las voces de H. Arendt, E. Levinas, M. Blanchot, entre otras, se dejan sentir en torno a esta difícil pregunta). Por último, el “Paraíso”, que, no sin ironía, tiene controladas militarmente sus fronteras como una isla colonizada. ¿Nos reconocemos? ¿Nos da vergüenza *reconocer* que las imágenes del “Infierno” son nuestras? La película de Godard trabaja en el reconocimiento del hacer humano, como potencia destructora y creadora a la vez, tensión insufrible e inaguantable, esperanza sin esperanza. El mismo ser humano que construye las bibliotecas las destruye, las convierte en ruinas, como si el *telos* de todo acto de civilización fuera la destrucción. Un

encuentro “cultural”, el Encuentro Europeo del Libro, reúne a diversos personajes en Sarajevo, ciudad marcada por las cicatrices de la violencia. Juan Goytisolo es uno de los invitados y desea visitar la Biblioteca en ruinas, ahí invoca a los poetas Lezama y Valente apelando a una revolución que, frente a la “interminable fuerza de destrucción”, cree una “indeterminable fuerza de creación”. Indeterminable, por nunca clausurada, fuerza de creación. Entre las palabras de Goytisolo, en su recorrido por la biblioteca, aparece una pareja de indios; los olvidados del “Nuevo Continente”. En otro momento crucial, el poeta palestino Mahmoud Darwich es entrevistado por una reportera israelita (Judith Lerner, papel interpretado por Sarah Adler). Este diálogo se centra en la poesía y en la historia, en la victoria militar y la derrota humana, en fin, en las voces de las víctimas: “Hemos oído a la víctima troyana por boca del griego Eurípides. Troya no ha contado su historia (...) Quiero hablar en nombre del ausente, en nombre del poeta troyano.” Este diálogo posibilitante entre “enemigos” históricos se da en dos idiomas; ella habla en hebreo mientras él responde en árabe. El tema de la víctima y el verdugo, que en sus mutuos reconocimientos se intercambian miedos y angustias, es un tema recurrente en este film. Hasta tal punto que la reportera llega a decirle a Darwich que “empieza a hablar como un judío”.

La presencia de Godard convierte a la película en un indecible, entre ficción y documental (quizás para resaltar la arbitrariedad de los criterios de este tipo de división). Godard está invitado a dar una charla a estudiantes sobre la relación entre texto e imagen. Al comenzar su exposición, el director/actor muestra una fotografía de una ciudad en ruinas y pregunta al auditorio en dónde creen que ha sido tomada. Los estudiantes contestan: “Stalingrado, Varsovia, Beirut, Sarajevo, Hiroshima”. Godard replica: “No, en Richmond, Virginia” (1865 Guerra Civil de los Estados Unidos). Gesto desafortunadamente repetido. Imagen del vacío que nos mira, del desconsuelo de reconocernos tal y como nos avergonzaría conocernos. La *semejanza* de y en lo terrible. Al final de su charla Godard afirma que el principio del cine es: “Ir hacia la luz y dirigirla hacia nuestra noche. Nuestra música” (mientras se escuchan estas palabras el espectador sólo ve una lámpara oscilando en la oscuridad). Buscar el gesto mínimo, sutil, delicado de un matiz irrepetible y sin perderlo, concretizarlo en la abstracción. Un mínimo gesto que “apenas nos separa todavía del caos”, palabras de Artaud citadas por Bident. Un mínimo gesto como el descender las escaleras e ir al encuentro, gesto de la mujer india que se encuentra con sus amigos; el plano se centra en los pies de la mujer, para luego culminar en una fugaz sonrisa. La escena que más decisivamente se instala en la problemática de la reconciliación sucede frente al antiguo puente devastado de la ciudad de Mostar. La imagen que documenta la destrucción del puente precede al desarrollo de la escena. El guía local le dice a la periodista Lerner, que tiene en sus manos el libro *Entre nosotros* de Levinas, que: “Hay que restaurar el pasado, hacer posible el futuro. Combinar dolor y culpabilidad. Dos caras y una única verdad: el puente.” La cercanía del nihilismo es tan íntima que es necesario un gesto *imposible* para mantener la afirmación, y con ésta, la fuerza del reconocimiento infinito. Bajo los ecos de A. Camus el suicidio se convierte en tema central de la última parte del “Purgatorio” y del paso al “Paraíso”. Paso dado por Olga Brodsky (papel interpretado por Nade Dieu), personaje que literalmente recorre las escenas del “Purgatorio”, quien llega a la conclusión incómoda de que la cultura no se ha salvado de tanta miseria (cultura que no deja de estar retratada en el mismo film: desde sus aspectos más institucionales hasta las posturas del intelectual desencantado). Se hace

inevitable la pregunta: ¿para qué? La muerte: límite de la narración, de lo reconocible. Escribe Bident, casi al final de su libro: “Imposible reconocer sin la sensación impávida y alterada de ser mortal: sin la experiencia no experimentada ni la amenaza no resuelta de la muerte.”

Reconocimientos y Nuestra música dos obras que comparten la tarea de pensar el *gesto infinito* que vincula ética y estética: afirmarnos desde la necesaria incompletitud, participar de lo infinito desde la finitud. En ambas obras late fuertemente el pensar de Blanchot, el cual más que una referencia bibliográfica definitiva es la entrada en lo ilimitado, en el *diálogo infinito* como fundamento y base de la *amistad*. Todo acto de creación es un acto de soledad acompañada. Aquel que apele a una lógica de la originalidad falsea su impropiedad, además de no experimentar lo más noble del pensar: ser una experiencia colectiva. Las dos obras estudiadas son verdaderos lugares de encuentro. Pensar-Actuar (escribir, filmar, pintar,...) en la medida en que mantenga la atención, sin vértigo alguno, en la infinitud, es siempre cuestión solidaria.

Raúl E. DE PABLOS ESCALANTE

LOUVEL, L. et Scepi, H., *Texte et Image: nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Bajo la dirección de Liliane Louvel y Henri Scepi nos llega una publicación de textos procedentes del Colloque de Cérisy, que tiene como objetivo investigar las comunicaciones, injerencias, contaminaciones, contradicciones e interferencias entre el mundo textual y el imaginal. Careciendo de una pretensión de homogeneidad de contenidos, según las palabras de los recopiladores, “veremos cómo lo que se dibuja en la páginas siguientes no es un recorrido unitario y unívoco, sino jalones teóricos, balizas históricas y señales hermenéuticas que abren el juego de las conjeturas y de las proposiciones conceptuales mientras se esfuerzan en recategorizar las nociones fundamentales que gobiernan la reflexión” (p. 12).

La estructura del volumen se nos presenta dividida en cuatro partes. Las dos primeras están dedicadas a plantear cuestiones de carácter general, desde el punto de vista de la teoría: “Problèmes: théorie / histoire”, y de aspectos más prácticos “Plasticité et textualité”. Las dos últimas enfrentan estas cuestiones en casos particulares: “Texte / image: convergence, conflict”, y “L’image dans le texte: émergence, résistance”.

En la primera de las secciones encontramos tres artículos:

Bernard Vouilloux emprende la tarea de separar el texto de “lo verbal” y la imagen de “lo visual”, y después avanza en la distinción entre imagen (en cuanto que mimesis) y fantasía, citando el diálogo de Filostrato el viejo que se ocupa de esta cuestión. Propone desplazar la investigación entre lo verbal y lo visual desde el marco artístico y estético de las respectivas disciplinas hasta un contexto semiótico y antropológico capaz de acoger ambos tipos de manifestaciones artísticas, argumento que refuerza con una cita final de Hubert Damisch: “no podría existir la historia que no tuviera un poco de teoría, y tampoco una teoría que no se ordene y deba articularse con mucha historia”.

El texto de Michel Briand se ocupa del estudio intersemiótico de un texto narrativo de

la antigua Grecia: Las Pastorales de Longo. Partiendo de la imagen descrita de una pintura, que se describe en el proemio, explica cómo “la novela de Daphnis y Chloé es una sucesión lógica de cuadros, cuya descripción provoca la puesta en movimiento de lo narrativo y produce transiciones cohesivas. Pero la dimensión irónica es innegable: presentando la novela ideal antigua como una sucesión de cuadros tópicos, Longo se pliega a este código restrictivo, a la vez que lo presenta explícitamente como un código convencional capaz de hacernos sonreír, como el teatro.” (p. 36)

Por último, Patrick Chézaud se interroga sobre las cualidades semánticas y semióticas de la imagen en el mundo multimedia que nos rodea, abordando la complejidad de las emociones visuales. “El sentido de las imágenes siempre se rebelará contra las palabras” (p.64).

En la segunda parte, “Plasticité et textualité”, hay cuatro ponencias:

Ronald Shusterman avanza en el estudio del iconotexto, que, según él, “es un signo un poco esquizofrénico, con doble personalidad, que se inscribe en una perspectiva doble de cognición y de connotación” (p. 69), y lo hace mediante la propuesta para su estudio de la obra de algunos narradores, poetas y artistas plásticos en cuyas páginas se entremezclan con el texto otro tipo de códigos. Es el caso del novelista B. S. Johnson, de los cuadernos poéticos del artista conceptual Richard Long, en los que recurre ocasionalmente al caligrama como instrumento de proyecto, la obra caligráfica de artistas como Cy Twombly o Xu Bing, que se oponen en su manera de usar el texto en la pintura al grupo “Art and language”, y determinados usos de los alfabetos figurativos en diseño y publicidad.

Thierry Demabus focaliza su discurso en el drama cortesano inglés de la época Estuardo, el *Stuart Masque*, incidiendo en el doble carácter literario e imaginal del teatro, y escoge el renacimiento inglés para centrarse en las didascalias de Ben Jonson, que poseen un carácter literario autónomo, y en las diferentes concepciones y representaciones de este género dramático.

En su artículo, Jean-Pierre Goldenstein explica cómo el lenguaje inteligible desaparece inmediatamente en tanto que imagen, y por tanto sólo podemos apreciar la belleza plástica de textos en idiomas extraños. Habla de la manera en que las notas al pie cobran una cualidad estética fundamental¹ en las obras de Gérard Wajcman *L'interdit* (1986) y en los cuadernos críticos auto editados de Luc Boltanski (1993).

Pierre Martin escoge abordar las relaciones entre texto e imagen en la literatura de emblemas de los siglos XVI y XVII, concretamente en las representaciones de un mismo animal: el armadillo. Este seguimiento de las dobles (imagen y texto) deformaciones y enriquecimientos del concepto del animal recuerda al trabajo realizado por Manuel Barbero Richart.²

La tercera parte de la publicación se dedica a explorar casos de convergencia o conflicto entre texto e imagen, centrándose en los textos.

La comunicación de Lawrence Gasquet sostiene que el trabajo literario tiene un papel principal en la cinematografía de Peter Greenaway, en el sentido, reconocido por el propio autor, de que no es “una ventana al mundo”, sino un constructo artificial y ficcional acerca

¹ En nuestro país, la poeta Patricia Esteban lleva a cabo un interesantísimo trabajo en esta línea. Esteban, P., *El rescate invisible*, Madrid, Amargord, 2005.

² Barbero Richart, M., *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

de su propio interior. “El recurrir a los listados, a la interpintura, y al recuento enciclopédico, participa de un deseo de denunciar la arbitrariedad de nuestros sistemas de clasificación” (p. 167).

Daniel Grojnowski plantea algunas cuestiones acerca de los niveles y utilidades de percepción de la imagen fotográfica, desde las fotonovelas populares hasta la alta fotografía publicitaria, pasando por el uso de la fotografía como ilustración literaria, en cuyas características incide especialmente.

El texto de Colette Camelin habla de los textos sobre arte del novelista Segalen, cuya obra transcurre entre el siglo diecinueve y el veinte, y que viajó a la polinesia en busca de los rastros de Gauguin. “La inclusión de la descripción de obras reales en la construcción de obras imaginarias es una constante en la obra de Segalen.” (p. 186).

Sophie Aymes analiza los procesos de escritura y auto-ilustración de Mervyn Peake, ilustrador y novelista británico, cuya trilogía *Gormenghast* se ha convertido en una obra de culto. En un principio, el proyecto contemplaba una edición profusamente ilustrada por el autor, que dibujaba los personajes antes de ponerse a escribir sobre ellos. Sin embargo, finalmente, la carga imaginal fue asumida por el propio texto.

El artículo de Patrick Née busca acercarse a la noción de imagen en la poesía de Yves Bonnefoy: “una agitación de la economía figural del lenguaje en la que, para Yves Bonnefoy, reposa la estructuración del sentido, [...] una teoría y práctica de la metonimia entendida mucho más allá de su acepción habitual”. Este texto es la condensación de un ensayo completo que apareció en Gallimard tras la publicación de estas actas.³

La cuarta parte está dedicada a la imagen dentro del texto.

La primera de sus comunicaciones es de Jean-Luc Steinmetz. Habla de las imágenes en algunos poemas de Baudelaire y Rimbaud, a través del hilo conductor de la idea de las letras vocales.

Héliane Ventura plantea el paralelismo entre el cuadro de Courbet *El origen del mundo* y la novela de Alice Munro *Líquén*, de 1986. “El hipocono de Courbet es traspuesto por el hipercono de Munro, o más bien su hipertexto, que presenta un doble fenómeno de transmodalización, ya que Munro nos hace pasar del mundo imaginal al verbal a través de la descripción de una fotografía”.

El artículo de Patrick Besnier propone el comentario de trece poemas en prosa de Alfred Jarry, publicados en 1900, que provocaron perplejidad en su momento porque fueron publicados con el nombre de “imágenes”, en lo que podría interpretarse como un anuncio del “fin de la pintura”. Jarry, por otra parte, era un buen dibujante y practicó la crítica de arte en su juventud.

Anne-Laure Fortin-Tournès plantea ciertas cuestiones sobre la imagen literaria a propósito de la novela de Ian Sinclair *White Chappell, Scarlet tracings*. Esta novela, que según su autor trata de “efectuar la resolución del bien y el mal haciéndolos coincidir en tanto que contrarios”, está construida par a Fortín de “encabalgamientos de niveles diegéticos cuyo punto en común en la búsqueda [...] de una manera de hablar capaz de convocar a lo inhumano” (p. 298). Se adjuntan a la comunicación dos poemas visuales que forman parte de la novela.

³ Née, P., *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

Nelly Valtat-Comet se ocupa de los retratos literarios escritos por Henry James, es decir, de las descripciones de la personalidad de otros escritores que realizaba para revistas. Según la autora, Henry James busca a través de esta práctica utilizar la dignidad que se reconoce a la pintura como representadora de lo real, como explica en su ensayo de 1884 *The art of fiction*.

La comunicación de Fabrice Wilhem está vertebrada sobre los comentarios sobre arte de Zola, pero los analiza a la luz de la teoría psicológica de Mélanie Klein acerca de la envidia como elemento constructor de lo personal y lo social.

La psicóloga Chantal Brunot trabaja sobre los heterónimos de Pessoa en un discurso vertebrado alrededor de la imagen. “La imagen, para Pessoa, es un vector de asociaciones que se conectan con el patrimonio subjetivo y autobiográfico del sujeto gracias a la resonancia, y que exploran las vías sensibles y tróficas de la realidad”. Lo visual sería la clave para conectar el mundo exterior con el interior múltiple del poeta.

Por último, Catherine Hoffmann comenta la novela de Margaret Atwood *Cat’s Eye*. Se trata de una “narración retrospectiva autodiegética de Elaine Risley, artista pintora. [...] Definiendo como principio explícito la especialización del tiempo y la primacía de lo visual sobre lo verbal, las virtudes salvadoras de lo primero en relación a la arbitrariedad desestabilizante de lo segundo”. Recordemos que, en nuestro país, María Teresa Gibert Maceda se ha ocupado ampliamente de la imagen en la obra de la novelista canadiense.

En conclusión, este volumen de conferencias aporta muy diferentes maneras de acercarse a los textos, como la psicología, la ilustración, o la tradición de un mismo tema en diferentes obras, pero es esencialmente de textos de lo que se ocupa. Como sucede a menudo en los estudios transversales, se echan de menos más trabajos que partan de lo visual.

Sofía GONZÁLEZ CALVO